Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Dolj

Suflet Oltenesc

REVISTĂ DE ETNOLOGIE
FONDATĂ ÎN 1927
ȘI ANTROPOLOGIE CULTURALĂ

SERIE NOUĂ - NR. 7 - 2001

Nici o societate nu este ceea ce pretinde a fi.

Codul social oficial

Nicolae Panea

Imaginați-vă o tânără femeie într-un compartiment de tren, care, cu mișcări sigure, ce presupun obișnuitul, deschide poșeta din care scoate cutia cu farduri și începe în fața tuturor să-și aranjeze părul, să-și îndrepte machiajul, să-și pudreze vârful nasului și să corijeze conturul roșu al buzelor. Această intimitate, partajată complice într-un spațiu public, este de neimaginat într-o societate tradițională. Este ca și când o nubilă s-ar așeza pe treptele cârciumii din sat sau ale primăriei și ar începe să-și împletească părul, sau o femeie măritată și-ar da basmaua jos în mijlocul târgului și ar începe să se pieptene. Prima ar fi catalogată, fără ezitare, drept nebună, iar a doua ca manifestându-și, peste orice imaginație și în pofida tuturor codurilor, disponibilitatea; oferindu-se.

Gestul femeii din tren, trecând peste excitațiile pasagere provocate spectatorului masculin, este, dacă nu comun, cel puțin, frecvent și normal, până la un punct, în orice societate modernă. Simbolistica tradițională a părului, legată indisolubil de intimitatea corpului, dar nu doar de acea intimitate materială, ci și de cea spirituală, capabilă să antreneze coduri magice, s-a opacizat. Părul despletit nu mai simbolizează disponibilitatea sau lejeritatea morală, cum nici părul tăiat nu mai înseamnă jertfă sau penitență.

Din codurile inițiale s-a păstrat doar baza semantică a ideii de ostentație, ostentație care nu este atât un produs al orgoliului, cât al individualismului revoltat în fața puterii nivelatoare, restrictive a codului social oficial sau a reprezentărilor oficiale. Gândim acest cod oficial drept produsul structurii de suprafață a sistemului social sau a nivelului său superficial (Balandier), a acelui nivel politropic în care se intersectează reprezentări oficiale, susținute sau nu instituțional, asemenea firelor colorate ce alcătuiesc o țesătură ușoară, care, unduind în bătaia vântului, își schimbă sistematic aspectul. Acest nivel superficial poate fi reprezentat spectografic printr-o multitudine de câmpuri de rețele între care se stabilesc relații de putere. Ori, rolul acestui cod social oficial este tocmai acela de a menține un echilibru, de a conferi coeziune acestor câmpuri, atenuând contradicțiile ce pot apărea atât în interiorul câmpurilor, cât și între câmpuri, de a detensiona permanent relațiile și, implicit, de a asigura o bună funcționare a *Puterii*, căci totul se poate reduce la putere.

Edmund Leach propunea chiar un model de explicare a societății, centrat pe ideea de putere ce decurge din interstițiile rețelei: "La société, quelque soit la manière dont on la conçoit, est un reseau de personnes qui tiennent ensemble des relations de pouvoir. L'individu qui appréhende ainsi la société doit proccéder par étapes logiques. Il doit d'abord être capable de voir comment une personne différe d'une autre, puis apprécier le fait que deux personnes, quoique différentes, peuvent être liées l'une avec l'autre. De ce point de vue, la puissance ne réside pas dans des personnes ou dans des choses, mais dans les interstices qui séparent les personnes, les choses, c'est-à-dire, dans les relations."[Leach 1980:303]. (Societatea, oricare ar fi modul în care este concepută, poate fi definită ca o rețea de persoane care întreține relații de putere. Cel care își reprezintă astfel societatea procedează în etape logice. Întâi, trebuie să vadă felul în care o persoană diferă de alta, apoi să aprecieze faptul că două persoane, chiar dacă diferite, pot avea relații. În acest sens, puterea nu rezidă în persoane sau în lucruri, ci în interstițiile care separă persoanele sau lucrurile, cu alte cuvinte, în relații - trad. noastră).

Acest cod oficial, modelat în *și susținut* de *instituții precum școala, spitalul, armata, industria spectacolului, a mass-mediei și a modei, oferă reprezentări ale omului, naturii, societății, universului și asigură legătura dintre acea structură de adâncime a societății (norme, cutume, mitologii, structuri relaționale etc.) și univers, căci, așa cum spunea Balandier, nici o societate nu este ceea ce pare sau ceea ce pretinde a fi:*

"...les sociétés ne sont jamais ce qu'elles paraissent ëtre, elles s'expriment à deux niveaux au moins, l'un superficiel présentent les structures oficielles...l'autre, profond, ouvre l'accès aux rapports réels les plus fondamentaux et aux pratiques révélatrices de la dyna-mique du système social" [Balandier 1981:7] (...societățile nu sunt niciodată ceea ce par că sunt, ele se exprimă cel puțin pe două niveluri, unul superficial, prezentând structurile oficiale...celălalt, profund, deschide drumul spre raporturile reale și fundamentale și spre practicile revelatorii ale dinamicii sistemului social - trad. noastră).

Orice societate tradițională trăiește în orizontul divinității, orice normă vizează, în esență, integrarea individului în cosmos, în acea ordine divină a Creației universale prin abnegația credinței și mimarea gesturilor arhetipale. Universul devine o uriașe carte deschisă plină de semne și simboluri. Acest model are marea calitate de a tempera tensiunile inerente ale sistemului social. Secularizarea societății tradiționale sau populare decosmicizează ființarea, îl înstrăinează pe individ de simbolurile uriașului text care este universul. De acum, individul modern este condamnat să trăiască într-o ambiguitate semantică, într-o indecizie simbolică și, drept reacție, tensionează interstițiile sistemului, încercând să se impună, să dea consistență fluxului de putere pe care îl emană și, astfel, să controleze o cât mai mare marjă socială.

Un astfel de cod reprezintă o disimulare pe care Puterea oficială și instituționalizată o practică în mod conștient pentru a atenua fluxurile de putere individuală, o mimare a unei filosofii a integrării omului în cosmos.

Dacă acceptăm ideea că orice societate poate fi definită ca o multitudine de câmpuri de rețele al căror echilibru este asigurat de felul în care puterea pe care o constelează totalitatea relațiilor se poate exprima coerent într-un cod social oficial, putem să acceptăm logic și afirmația conform căreia acest cod social oficial ascunde o dinamică ondulatorie: pe de o parte efortul oricărui sistem, oricărui tip de organizație de a disciplina și de a face posibilă definirea individului ca producător de gesturi tip, acceptând normele, canonul, rigoarea, iar, pe de altă parte, revolta, contestarea normelor, chiar cu pericolul marginalizării, un pericol real și de netăgăduit, dacă ne gândim la tradiția lui în culturile europene. Logica acestei dinamici ne demonstrează că permanent un câmp de rețele acționează entropic, având tendința firească să marginalizeze alte câmpuri de rețele, protejându-și, astfel, intensitatea fluxurilor de putere. Totodată, rețelele marginalizate își concentrează propriile fluxuri de putere astfel încât acționează insidios asupra câmpului/ rilor ce le marginalizează. O astfel de schemă poate fi aplicată societăților pre-moderne, tradiționale, folclorice, pre-industriale. În societățile urbane, post-industriale, schema se complică; unitatea dichotomică lasă locul multitudinii de complementarități.

Într-o altă ordine de idei, această dinamică ondulatorie nu este o prezență întâmplătoare, ci una permanentă în cadrul istoriei omenirii. Așa cum fețele societății se schimbă, la fel și marginalul se supune dialecticii istoriei:

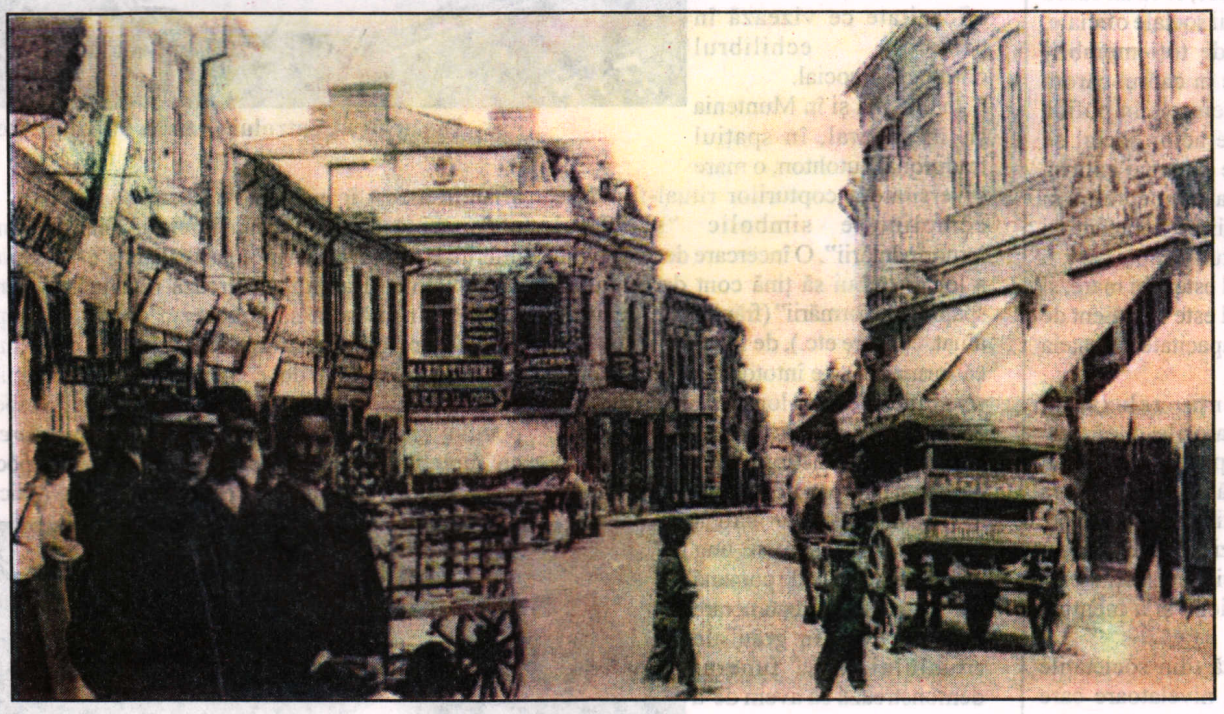
" De-a lungul mileniului medieval, continentul european a fost teatrul unor mutații în modurile de organizare socială, economică, administrativă și politică din viața comunităților, mutații neîntrerupte, chiar dacă ritmul lor era diferit de la o regiune la alta. În paralel cu aceste transformări, marginalitatea se schimbă și ea, capătă mereu alte forme." [Geremek 1999:319].

Afirmația lui Geremek, deși circumscrisă epocii medievale, este valabilă pentru întreaga evoluție a umanității. Transformările codului social oficial sunt marcate de dialectica raporturilor oficial/ marginal.

Marginalul este cel mai redutabil virus al normei, al ordinii. Satanizat, repudiat, alungat sau nenumit, ocolit conștient, marginalul este un litotizat prin definiție. Istoria vorbește puțin despre el și, atunci când o face, nu uită să sublinieze, sau, mai corect spus, amintește doar ura și strategiile de eroziune prin care marginalul se raportează la colectivitatea canonică, puterea subiacentă a acestuia. O direcție concretă a noii istorii, cea a mentalităților, s-a construit chiar în jurul studierii acestei problematici [Geremek 1987; Le Goff 1987; Vincent 1979]. Într-o altă ordine de idei, raportul centru/ margine este unul paradigmatic pentru orice metasistem. Kuhn își construiește filosofic noțiunea de paradigmă plecând de la un astfel de raport. Prin coagularea grupurilor științifice în jurul unor noi adevăruri, în jurul unei noi paradigme, marginalul se centrează. Aplicând conceptul lui Kuhn în domeniul socialului, trebuie să reținem două aspecte pe care filosoful științei le consideră definitorii pentru procesul schimbării de paradigme: "Transferul de la o paradigmă la alta este un proces de convertire ce nu trebuie forțată", iar, pe de altă parte, acest proces întâmpină o rezistență din partea acelora "...ale căror cariere productive i-au legat de o tradiție mai veche". [Kuhn 1999:226]. Modelul lui Kuhn este unul construit pe logica interacțiunii tensiunilor: un câmp tensionat încearcă să pătrundă într-un alt câmp tensionat, în pofida forțelor care i se opun. Cu toate acestea, nu se poate nici nega, nici ignora o evidentă atracție reciprocă.

Revenind la raportul nostru, regăsim aceeași formulă a tensiunilor care se atrag; puterea marginalului acționează asupra structurilor oficiale pe două căi: speculând frica de necunoscut a acestor structuri și, mai ales, prin ceea ce aș numi o logică a subsidiarității, prin capacitatea unei a doua linii, unui underground de a se înfiltra în oficial, dar și prin atracția, greu definibilă, pe care o emană această a doua linie; într-un cuvânt, prin potențialul complementarității. Cuantificările sau amănuntele referitoare la acest proces nu-și au rostul, căci societatea canonică a reacționat și într-un caz și în altul. Societatea europeană are o îndelungată tradiție de contracarare a marginalității. Cerșetorii, prostituatele, bolnavii, hoții, exilații, nebunii, minoritățile de tot felul au avut parte de statute bine definite ce le ofereau libertatea de a nu fi liberi în spații consacrate, oferite cu generozitate de puterea locală, mai mult îngrozită decât preocupată de starea lor. Statutul lor de azilanți, internați, închiși sau exilați avea un dublu efect de terapeutică socială. Pe ei îi acomoda cu ideea de intern, de interior, ce le sugera, în același timp, solidaritatea exteriorului, dar și dezinteresul acestuia, acceptarea, dar și respingerea, mimarea unei libertăți.

(continuare în pagina 2)



Nici o societate nu este ceea ce pretinde a fi. Codul social oficial

(continuare din pagina 1)

Pe ceilalți îi convingea că propria libertate este apărată de cei meniți să o facă, asigurându-se astfel coeziunea în jurul normelor şi intereselor majore ale comunității. Fără îndoială, totul trebuie judecat din perspectiva felului în care fiecare înțelege să-şi trăiască libertatea, ca însumare de concepte şi practici sociale.

În acest sens, putem extinde aplicarea definiției pe care Foucault o dă nebunului în epoca clasică asupra întregii categorii a marginalului, care "este complet liber şi complet exclus din libertate" [Foucault 1996:496].

Destinul lor este de a fi internați pentru a fi salvați, pentru a recupera încrederea în Dumnezeu, în credință, în normă. Internarea este echivalentă, pentru ei, dar şi pentru acea infimă parte a societății preocupată sincer de salvarea lor, cu un regresum ad uterum, cu revenirea în întunericul corpului matern, cu dobândirea unei libertăți metafizice, cosmice. Claustrarea în spațiile uterine destinate lor de către instituțiile puterii locale dar, mai ales, în statutele oferite de societate sunt echivalente cu o nouă gestație, cu o nouă stare de grație, cu speranța în re-naşterea lor socială. Simbolizarea definitivă a statutului lor se face tot în scop terapeutic. Pentru restul societății, indiferente şi insensibile, marginalizarea lor este un act necesar ce asigură protejarea lor şi, în acelaşi timp, protejarea celorlalți de ei. Căci acest uter social nu poate şterge senzația complicității exteriorului, a societății supuse canonului, cu interiorul necanonic, acceptarea de către corpul social a ideii propriei boli tocmai pentru a se autoamăgi, pentru a alunga neliniştile produse de tot ce este marginal. Acest statut poate asigura obturarea comunicării cu exteriorul, dar nu şi eradicarea prezenței acestui interior indezirabil în spațiul social neviciat. Trebuia găsită o altă soluție.

Este şi motivul pentru care societatea modernă, de la cea liberală, industrială, până la cea post-industrială, informațională, nu vrea doar să contracareze, ci să integreze marginalul, conştientă de dinamismul vieții sociale care, fără să vrea, exclude, dar şi obsedată de a respecta drepturile omului, obsesie care se transformă uneori în scop în sine, lăsând în afară chiar drepturile concrete ale omului concret.

Această logică face ca societatea actuală să nu fie definită ca sumă a excluşilor, ca o sumă de interioare opace, aşa cum ar părea la prima vedere, ci ca un cadru formal neomogen, ce alternează spații sociale oficiale, controlate de ideologii asumate de toți membrii comunității şi zone de incertitudine în cadrul cărora fiecare actor social îşi defineşte interesele în pofida constrângerilor sistemului. Fiecare actor social se iluzionează că marja lui de libertate este mai extinsă decât în realitate, că manipularea conceptelor şi practicilor sociale, ca formă a libertății, este eficientă şi imprevizibilă, că zona de incertitudine pe care o controlează în cadrul spațiului social este mai mare, şi aceasta pentru că fiecare actor social este conştient de puterea marjei lui de libertate şi de capacitatea acesteia de a produce schimbarea sistemului.

De aceea, integrarea, toleranța, relaxarea, relativismul, globalizarea sunt valorile cheie ale strategiilor politice prin care sunt captate libertățile în structuri obiective capabile să creeze iluzia superdimensionării zonelor de incertitudine controlate de fiecare. Concluzia este că asistăm azi la o sistematizare şi o absorbție a marginalului în oficial cu scopul evident de a da unitate acestui cod oficial şi a menține solidaritatea socială.

Disjuncția tensionată de altă dată (din societățile tradiționale) lasă locul conjuncției nivelatoare care adăposteşte cu greu pulsiunile individualismului exacerbat. Acest cod social oficial decosmicizează societatea, restrânge până la implozie universul supus cunoaşterii individuale, asigurând o integrare într-un univers sărac, realitate ce se poate susține prin incapacitatea individului de a numi, de a descrie de la univers în ansamblul lui până la propriul corp. De fapt, suntem minunații stăpâni ai propriei ignoranțe.

Bibliografie:

1.E.Leach. 1980. *La nature de la guerre*, în "L' unité de l'homme et autres essais", Paris, Gallimard.

2. Georges Balandier. 1981. *Sens et puissance*, Paris, PUF.

3. Bronislaw Geremek. 1997. *Marginalul* în "Omul medieval" (sub coordonarea lui Jacques Le Goff), Iaşi, Polirom.

4. Idem. 1987. *La potence ou la pitié. L'Europe et les pauvres du Moyen Age à nos jours*, Paris, Gallimard; J. Le Goff. 1977. *Pour un autre Moyen Age*, Paris, Gallimard; B. Vincent. 1979. *Les Marginaux et les Exclus dans l'histoire*, Paris.

5. T. Kuhn. 1999. *Structura revoluțiilor ştiințifice*. Bucureşti, Humanitas.

6. M. Foucault. 1999. *Istoria nebuniei în epoca clasică*, Bucureşti, Humanitas.

Transgresiuni şi suprapuneri simbolice în ritualul funerar

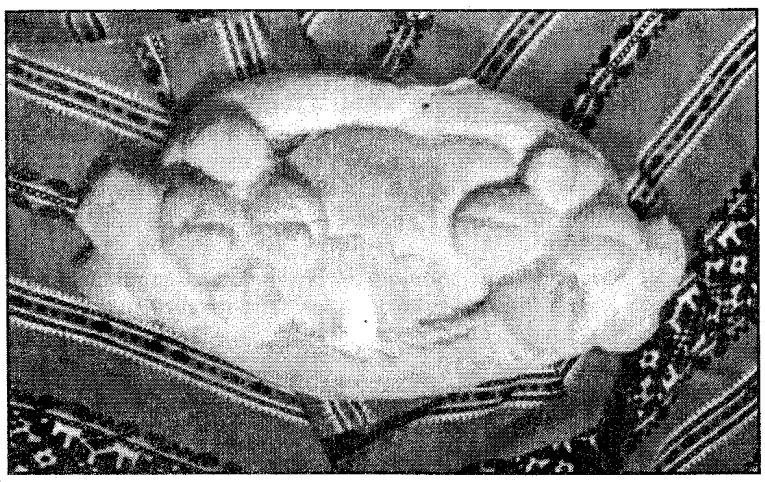
Cornel Ducan

În ritualul funerar *summum*-ul cultural dramatico-simbolic, *unitas-multiplex*, cum îl numeşte o cercetătoare etnolog contemporană, limbajul plastic sau obiectual-ritualic "este integrat sistemelor complexe de comunicare socio-culturală...; important pentru valoarea culturală a obiectelor nu este atât statutul ontologic, ci sistemul de relaționare" [Comănici 2001: 62]. Prin urmare, un obiect de recuzită rituală cu o complexă încărcătură semantică nu se revelează decât contextual şi în interdependență cu celelalte limbaje.

René Berger remarcase, în acelaşi sens, că "obiectul care într-o cultură dată merge de la sine, devine într-o altă societate, un sistem de semnale pe care trebuie să învățăm să le descifrăm"[Berger 1978:276]. Astfel, un obiect ritualic sau "sacro-cultural" (formularea lui René Berger) decontextualizat, devine stingher, rătăceşte nefiresc, altfel spus, este deturnat dintr-o narație care îl înveşmântează şi îl nuanțează semantic. Care va să zică, îl vivifică prin sens.

Este, de asemenea, evident că nu poate exista o totală suprapunere narativă între textul poetic şi cel poietic. Discuția în jurul acestei relații, una importantă pentru etnologia europeană şi cea americană, a pendulat între corespondența totală şi o complementaritate neobligatorie.

Există segmente ale ritualului funerar (din spațiul românesc) unde constatăm o redundanță poetică şi poietică, la nivelul tuturor limbajelor, deci, cu scopul vădit de atragere şi atingere a eficacității ritualice, eficacitate ce vizează în principiu echilibrul ontologic şi social.



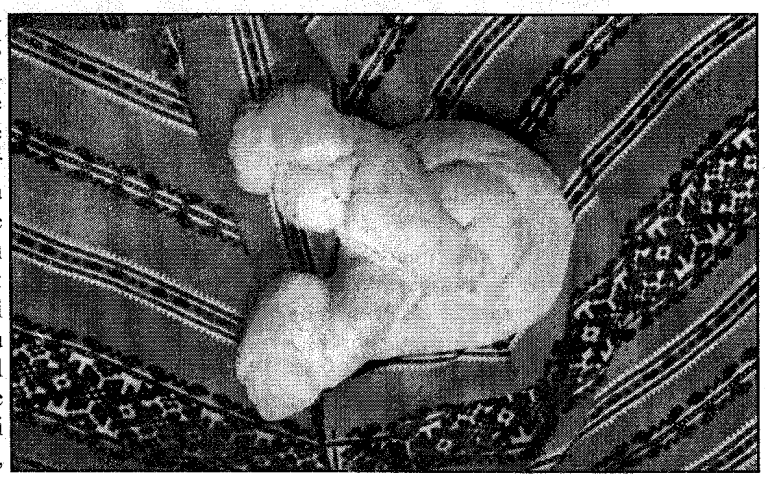
Din arhiva Centrului Creației Populare Dolj

În Oltenia şi în Muntenia şi, în general, în spațiul tradițional autohton, o mare diversitate a copturilor ritual-funerare complineşte simbolic "scenariul înmormântării". O încercare de taxinomie a lor ar trebui să țină cont de timpul şi spațiul "performării" (frământare, genul de aluat, coacere etc.), de forma lor (cu toate că forma nu este întotdeauna revelatoare semantic), de rolul lor simbolic în narație, căci una ar fi, să zicem, consistența semantică a colacilor de la uşa cuptorului din dimineața prezilei îngropării şi alta, cea a *sâmbecioarelor* sau a *colindețurilor,* care se ung cu miere şi se dau de pomană copiilor. O simplă enumerare a copturilor din grâu ale ritualului funerar demonstrează că avem de-a face cu un spațiu cultural care a "suferit" în timp ajustări simbolice importante. Şi iată: "Colacul Soarelui", "Colacul Lunii", "Uitata" sau "Colacul uitaților", "Colacul de țărână" etc., care, ni se pare nouă, aparțin unui anumit registru simbolic, apoi "Colacul mare" sau "Colacul lui Dumnezeu" sau "Năproşnia", "Colacul lui Iisus Hristos", "Colacul Maicii Precista", "Colacul lui Avraam şi Isaac", "Arhanghelul" sau "Colacul lui Mihai", Mihăilă, apoi colacii "Puntea Raiului", "Câmpu' cu doru' " şi "Paraschiva de la capu' podului", cei 44 de pomneți care se dau de pomană, însoțind lumina şi bucata de pânză albă (sau batista) cu banul legat în colț, "Colacul Sfântului Dumitru", "Colacul Adormirii Maicii Domnului" etc, un alt registru (vezi în acest sens şi Obrocea 1996; Chivu 1997; Văduva 1997).

Enumerarea pe registre încerca să sugereze câmpuri semantice diferite, încercare mai mult formală pentru că în ritualul funerar întrepătrunderile sunt omogenizate, iar funcționalitatea, fără fisuri.

Trei dintre colacii menționați mi-au atras atenția ca făcând parte din secvența simbolică a călătoriei pribeagului spre un nou statut. Este vorba, desigur, de "Câmpu' cu doru' ", "Puntea Raiului" şi "Paraschiva de la capu' podului". Precizez că zona etnografică de studiu îşi are centrul în satul Salcia (com. Argetoaia) şi că cercetarea a fost întreprinsă în anii 1993, 1994, 1996. În nordul Doljului, la interferența cu Gorjul şi Mehedințiul, nu se performează cântece rituale. În Salcia, de asemenea, nu există informații că s-ar fi practicat cândva vreo formă coerentă de cântec ritual, ci doar un simulacru instrumental, denominat chiar "Ziorile", performat însă la ceasurile temporale ritualice.

Am încercat să aflu de la informatoare mai multe detalii şi elemente legate de forma colacilor, de ordinea în care sunt aşezați pe masa pomenii sau la biserică, de aluaturi, împletituri etc. Consistența celor aflate n-a fost în măsură să deceleze o consistență semantică suficientă. Cu referire la cei trei colaci ai "marii călătorii", doar "Puntea Raiului" păstrează nuanțe plastice în măsură să sugereze: colac alungit, crestat pe lățime, trimițând la o punte-sacră. Ceilalți doi colaci, "Câmpu' cu doru' " şi "Paraschiva de la capu' podului", au formă obişnuită, de prescură cu împletituri pe marginea circulară şi la care simbolul predominant este crucea.



Din arhiva Centrului Creației Populare Dolj

Fără îndoială că această eboşă a tribulațiilor pribeagului în lungul său drum către un nou topos din "Țara cu dor" (în unele texte chiar "Câmpu' cu doru' ") în "Țara fără dor" este una schematică. Lipsa modelului poetic care să dea coerență narativă *marii treceri* (mă refer în special la "Cântecul mare de petrecut" şi la "Ziorile") face aproape imposibilă reconstrucția integrală; în atari condiții, narația călătoriei este una, nu deformată, ci trunchiată. Depoetizarea implică, după cum putem constata, reformularea în alte limbaje, migrări sau cel puțin reîncărcări simbolice într-un alt segment poietic.

Ar trebui să ne întrebăm dacă ne aflăm în fața unui fenomen de transfer (necesar) sau doar în fața unei obliterări firești. Răspunsul poate fi căutat şi în câteva realități etnografice. În zonele de performare a cântecelor funerare din nordul Olteniei (zonă apropiată celei cercetate de noi), colacii înmormântării nu-i cuprind şi pe cei ai *traversării*. Textul poetic pare a fi suficient. În această zonă, care începe la Salcia şi până aproape de Filiaşi, redundanța simbolică non-verbală a călătoriei transpare şi la nivelul unor însemne funerare. La Salcia, Piria, Fratoştița, Ohaba, la şase săptămâni, odată cu plantarea crucii mari din cimitir, odată cu ritualul slobozirii apei, călătorului i se mai pun încă două cruci: una de punte şi una de fântână. În opinia noastră cele două însemne consfințesc marea călătorie ascensională a mortului spre spațiile extramundane.

"Fântânile ca şi podurile sunt construite pentru a fi folosite de sufletele morților în lumea de dincolo. Fântâna are acelaşi rol ca izvorul care este creat în cealaltă lume, în urma ritualului slobozirii apei. Mecanismul de transfer este însă diferit. Dacă despre apa care curge se crede că ajunge la morți datorită comuniunii dintre lumi, fântâna realizează comunicarea cu lumea de dincolo, datorită naturii sale de breşă, de poartă ".[Drăgan 2000 : 207]

Cele câteva exemple, succint figurate, ne îndeamnă să credem că, în general, depoetizarea implică transferul unor fundamentale structuri simbolice în alte limbaje, limbajul obiectual, fiind cel mai deschis unor astfel de adopții semantice. S-ar putea spune, de asemenea, pe baza aceloraşi fapte, că perimetrul de performare a cântecelor funerare în Oltenia a fost unul mai larg, cuprinzând, cel puțin, şi zona cercetată de noi.

Un *câmp al dorului*, o *punte* subțire *a raiului* şi podul Paraschivei, iată o geografie schematică după cum afirmam, dar exactă şi comprehensibilă şi cu regăsiri sistematice în textul poetic, dar şi în alte texte cu largă circulație în comunitățile rurale. Ne gândim în special la textele apocrife, cele care reifică *marea călătorie*: Testamentul lui Avraam, Apocalipsul Apostolului Pavel, Apocalipsul Maicii Domnului, Visul Maicii Domnului etc (a se vedea în acest sens mai ales Cartojan 1974; *Apocrife* 2000). Figurări exemplare ale drumului către extramundan găsim şi în erminii: limbajul plastic şi în general iconografia aveau să însemne foarte mult pentru perceperea unor abstracțiuni dogmatice creştine.

Textele erminiilor lui Dionisie din Furna şi a celei mult mai târzii a lui Ghenadie al Râmnicului sunt edificatoare în acest sens.

Despre punte, pod, ca simboluri ale traversării s-a scris mult în etnografiile europene. În aceeaşi serie simbolică, ar putea fi inclusă şi pânza albă a trecerii care, după opinia lui Paul Henri Stahl, ar proveni tot dintr-o apocrifă. Aşa cum şi podul ca imagine simbolică, dinamică, şi-ar avea sorgintea în Apocalipsa Apostolului Paul, dublată de câteva reprezentări iconografice: celebrul pod al sufletelor ce apare sistematic în bisericile ortodoxe românești ale secolelor al XVII-lea, XVIII-lea sau chiar "Scara sufletelor" care, *mutatis mutatandis* este tot un pod peste Iadul de jos, balaur înfometat, încolăcit, gata să-i înghită pe păcătoşi.*(continuare în pagina 3)*

Bocetul ca act, artă și relație în comuna Vârfurile, județul Arad (II)

Ilie Maşala şi
Nora Vasilescu

Dacă într-o primă instanță a demersului nostru, urmând aspectele mai degrabă etnografice ale actului bocitului în localitatea studiată, avansam ideea unei instituționalizări cu două funcții primordiale, aceea estetică şi cea socială, în cele ce urmează încercăm să vedem dacă, în sine, materialul cules până la această dată, poate oferi date care să ne facă fenomenul şi vivacitatea lui mai clare.

Dintre cele zece variante înregistrate, cele opt însoțite de melodie se încadrează într-un singur tip melodic. Cea mai mare parte a materialului sonor are substrat tritonic. Intervalele cu frecvența cea mai mare sunt secunda mare şi terța mică; cvarta poate fi luată în considerare mai ales în variantele unde se formează pe sunete reale.

Anacruzele sau sunetele de sprijin sunt la distanța de cvarta pe un sunet străin melodiei. Totuşi acest sunet tinde să se emancipeze atunci când, în aceeaşi variantă, apare şi pe valoare accentuată. În înregistrarea din Avram Iancu (Valeria Tomşa) şi cea a informatoarei originară din Brusturi (Petruş Dragalina) acest sunet este intonat şi la octava superioară pe silaba accentuată, evoluând spre element stuctural al texturii melodice şi extinzând considerabil ambitusul de la cvartă la octavă.

Sistemul sonor este deci tetratonie cu pien sau pentatonie cu pien în variantele în care sunetul de sprijin apare pe silaba accentuată devine un element constitutiv. Ponderea structurii sonore poate atunci fi identificată în tabelul prezentat de Gh Oprea ca 21,7%. [Oprea 1998: 104]

Conform clasificării bocetelor după gradul de improvizație poetico-muzicală, variantele analizate se încadrează în categoria creațiilor "cu forme arhitectonice strofice şi texte regulat versificate şi cunoscute dinainte - octosilabice izometrice" care se găsesc în Transilvania şi Banat. [Oprea 1998:104]

Forma arhitectonică este de tip binar cu succesiunea rândurilor melodice:

A,A variat

B (unde B este refren).

În cazul unei singure variante, rândul B se repetă melodic şi devine pseudo-refren. Această variație o atribuim mai degrabă inventivității informatoarei Paraschiva Nicoară, recunoscută pentru vioiciune, mai degrabă decât pentru calitatea interpretării.

Din arhiva Centrului Creației Populare Dolj

Sistemul sonor, ambitusul restrâns şi simetria ritmică pledează pentru încadrarea melodiilor în fondul vechi.

O atenție deosebită am acordat-o prezenței ornamentelor şi a contribuției lor la diferențierea variantelor. Se ştie că acestea sunt făcute să îmbogățească melodia, să-i dea suplețe, eleganță şi variație. Prin urmare utilizarea abuzivă a acestora sau repetarea lor de fiecare dată în acelaşi loc contravine principiilor care stau la însăşi baza întrebuințării lor.

Or, în materialul de care dispunem până la ora aceasta, constatăm apariția invariabilă a unor ornamente (apogiatura dublă sau *port de voix double*, mordent dublu) în 3 dintre variantele înregistrate, pe tot parcursul cântării. Fenomenul şi frecvența sa ne fac să considerăm că ornamentele în chestiune, printr-o asemenea întrebuințare, capătă dreptul la statutul de note constitutive, drept întărit de intensitatea (față de restul melodiei) cu care sunt cântate. Un argument în plus este că formulele ritmice sunt foarte precise şi identice la toate cele 3 informatoare.

Considerat unul din cele mai vechi şi mai frecvente ornamente [Neumann 1993]–portamento-ul îşi păstrează statutul, deşi întrebuințarea sa înregistrează o frecvență mare în cele şase variante, alături de apogiatura anterioară şi mordent. Mai rar întâlnim apogiaturile posterioare sau anterioare descendente.

Formulele ritmice ce se pot identifica sunt proprii sistemului giusto-silabic: grupurile troheice şi iambice formează schema ritmică în proporție de 80%. În cuprinsul unei singure variante ele sunt simplificate în formule pirice. Aceasta din urmă, până la alte date, se poate pune pe seama condițiilor improprii în care s-a făcut înregistrarea din Avram Iancu, unde timpul nu a permis închegarea unei adevărate relații cu informatorii.

Elementele de rubato se fac şi ele simțite prin diminuări sau augmentări ale unor durate la sfârşitul rândurilor melodice. Ele apar însăşi în interiorul lor, chiar în celula sau motivul generator. Totuşi, augmentarea la care ne referim, cea pe a doua silabă - cu până la o notă întreagă - se face constant în patru dintre cele şase variante şi aproape identic la fiecare apariție a motivului în cadrul aceleaşi variante. La celelalte două variante augmentarea se face pe silaba a treia din cauza transformării sunetului de sprijin în silabă accentuată. Diferențe de durată se înregistrează totuşi între variante.

O caracteristică a stilului interpretativ este alunecarea vocii pe sunetul cadenței interioare cu un semiton descendent, dând impresia unui oftat.

În privința interpretării, față de restul variantelor cântate "la rece", oarecum indiferent, cea a Lucreției Ghinea, înregistrată la câteva luni de la moartea nepotului ei, se detaşează prin puternica încărcătură emoțională prezentă încă. Starea sa sufletească este transmisă prin fluctuații agogice şi coloratură ornamentică bogată, prin intonarea sunetului celui mai înalt prin salt de cvartă, aproape strigat, ca un țipăt de durere. Prin alunecări ale glasului la terță descendentă şi revenirea la sunetul inițial pentru a aluneca din nou, ca un oftat repetat prin respirații inegale.

Procedeele de comunicare eficientă a trăirilor emoționale ne fac să luăm în considerare o altă funcție a bocetului – de altfel intuită sau chiar declarată de unii informatori: funcția estetică. Interesant ni se pare însă de semnalat că, atunci când categoria este considerată de către informatori numai prin prisma acestei funcții, inventivitatea, calitatea estetică însăşi a interpretării scade din perspectivă muzicală înregistrând eventuale îmbunătățiri literare; în vreme ce, atâta vreme cât utilizarea se apropie de momentul social definit al execuției bocetului, cum se întâmplă în înregistrarea video a familiei Lucreției Ghinea sau chiar în înregistrarea noastră la câteva luni de la eveniment, intensitatea sensibilă a performării cunoaşte o creştere remarcabilă dându-i cântecului întreaga sa frumusețe.

Fără a risca concluzii pripite, se poate spune că ne aflăm în fața unui gen bine prezervat, dar cu aspirații spre structuri mai complexe, un gen care nu şi-a pierdut funcția rituală - probabil moştenită de la un cântec ritual activ cândva[1]. Categoria este încă prezentă în repertoriul activ al comunității din Vârfuri beneficiind atât de recunoaşterea socială a grupului, cât şi de o valorizare vizibilă atât din partea cântărețelor, cât şi dintr-a "beneficiarilor" lor, atât în plan funcțional, cathartic şi instituțional, cât şi dintr-o perspectivă a frumosului.

Bibiografie:

1. Gh.Oprea. 1998. *Sisteme sonore în folclorul romanesc* Bucureşti, Editura Muzicală.

2. Ibidem.

3. Frederick Neumann. 1993. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Schirmer Books

Note:

1.Cum se poate deduce şi din comparația motivelor textuale. Iată de exemplu un extras din varianta Anei Balint de bocet după soc:

de-ai porunşit la veşini
să-ci facă casă din limn
draguț mieu şî socuț mieu
fără uşi, fără fereşti
acolo să ştie hodineşti
dragă, dragă şî iar dragă
faca ta-i cernită, neagră
drago mieu, inde tie duşi
ieste o rugă ş-o fântână
ş-o ... de hodină
o, dragă, şî socuț mieu
şî o masă rotioată
inde părincii te-aşteaptă
dragă, dragă şî iar dragă
faca ta-i cernită, neagră
de noi di te-or întreba
tare nu ne-l ţuda
o, dragă, şî socuț mieu
nişi rău nu ne povesti
să vă puteci hodini
draguț mieu şî socuț mieu

Transgresiuni și suprapuneri simbolice în ritualul funerar

(urmare din pagina 2)

La Salcia, podurile, punțile, izvoarele şi fântânile sunt protejate şi "păzite" de cruci sau troițe.

În spațiul ascensional însă, imaginar, funebru avem de-a face cu un alt paznic: Paraschiva de la capu' podului. Aş fi fost înclinat să afirm, pornind de la părerea autoarelor lucrării *Etnologul între şarpe şi balaur* (Mesnil, Popova 1997) că ne aflăm în fața unui personaj sincretic: Sfânta Vineri - Paraschiva. Şi totuşi, datele de teren, ne îndeamnă să credem că Sfânta Paraschiva, podăreasa, nu este şi Sfânta Vineri, bătrâna vindicativă. Cred, în acest sens, că după ce moaştele Preacuvioasei au fost aduse la Iaşi, cu mult fast, grație stăruinței şi pungilor cu galbeni ale credinciosului domnitor Vasile Lupu, sincretismul n-a funcționat. Sfânta Vineri şi-a văzut de-ale ei, iar Paraschiva, care a preluat elemente din cultul Maicii Domnului, de asemenea. Cultul Sfintei care scrie morții în locul Precistei, transpare clar şi în iconografia secolelor al XVII-lea, al XVIII-lea şi al XIX-lea. La Salcia cel puțin, acest cult a proliferat, şi datorită unor reprezentări ale sfintei, atât pe crucile pictate ale femeilor, dar mai ales pe icoanele de vatră [Pleşa 1996].

Bibliografie:

1. Germina Comănici. 2001. *Cercul vieții*, Bucureşti, Paideia

2. René Berger. 1978. *Mutația semnelor*, Bucureşti, Editura Meridiane

3. Gheorghe Obrocea. 1996. *Pomeni şi alimente rituale în satul Salcia* în "Oltenia. Studii şi comunicări; Etnografie VII", Craiova; Iulian Chivu. 1997. *Cultul grâului şi al pâinii la români*, Bucureşti, Editura Minerva; Ofelia Văduva. 1997. *Magia darului*, Bucureşti, Editura Enciclopedică.

4. Radu Drăgan. 2000. *Lumile răsturnate*, Bucureşti, Paideia

5. Nicolae Cartojan. 1974. *Cărțile populare în literatura românească*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, vol. I-II; *Trei apocrife ale Vechiului Testament 2000.* Ediție şi prezentare de Cristian Bădiliță, Iaşi, Polirom.

6. Marianne Mesnil, Assia Popova. 1997. *Etnologul între şarpe şi balaur. Eseuri de mitologie balcanică*, Bucureşti, Paideia

7. Paul Teodor Pleşa. 1996. *Salcia Doljului, un vechi centru de crucerit din Oltenia* în "Oltenia. Studii şi comunicări; Etnografie VII", Craiova.

COMPORTAMENTUL ETNOCULTURAL

Cristina Gafu

Abordarea spațiului urban românesc implica delimitarea componentei morfologice de coordonata formelor și conținuturilor relațiilor sociale caracteristice acestui mediu.

Configurarea mediului urban (ca mediu general) presupune luarea în considerare a imaginii pe care indivizii și-o construiesc în legătură cu mediul lor fizic înconjurător, elaborând permanent un sistem de constructe personale [Kelly 1995] prin care lumea, așa cum li se înfățișează, capată sens.

Majoritatea indivizilor dețin o harta mintală [Broadbent 1985:157] care servește la structurarea imaginii spațiului urban în funcție de trei elemente: identitatea, structura și semnificația (semnificația ocupând un rol deosebit de important în elaborarea hărții de imagini pe care fiecare individ o deține despre un oraș).

Spațiul socio-cultural - care se constituie într-un sistem al diferitelor dimensiuni ale vieții sociale umane, de la ierarhii de organizare (familie, vecinătate, comunitate) până la niveluri mentale (comportamental, cognitiv, de aspirație) - se reflectă și asupra sistemelor personale complexe prin care *omul urban* ajunge să ordoneze și să folosească ambientul său fizic.

Dezvoltarea imaginii pe care un individ și-o face asupra mediului existențial și asupra modului în care oamenii interacționează cu acesta, printr-un proces de comunicare simbolică, se produce în funcție de o serie de variabile individuale, factori definitorii, cum ar fi: formația culturală și etnică, personalitatea, motivația, atitudinea, stilul de viață și orientările de valoare etc. Anumiți factori se accentuează, devenind semnificativi când percepțiile comune asupra spațiului urban corespund unor grupuri etnice sau a unor grupuri formate după criterii de venituri, vârstă sau rol social (de exemplu, comportamentul în relația cu urbanul al "clasei intelectuale" în opoziție cu cel al muncitorilor).

Așadar, imaginea pe care individul o deține despre cadrul său urban se află în relație cu simțul de "identitate spațială", toți acești factori personali punându-și amprenta pe capacitatea individului de a se adapta cadrului său înconjurător. Poziția unui grup social față de anumite obiecte culturale și tehnico-sociale depinde de poziția sa în spațiul social și nu în cel fizic. [Bădescu, Radu 1980:50] Spațiul urban se configurează prin radiografierea spațiului social, prin analiza raporturilor dintre grupurile sociale: "Corelarea matricială a orizontalei și a verticalei unei aglomerări urbane permite dezvăluirea pluralității de funcțiuni, sincretice sau specializate, îndeplinite de unitățile sociale ale orașului". [Culea, Coatu 1991:211]

În acest sens, spațiul urban se configurează prin intermediul celor două dimensiuni fundamentale: socioculturalul (cu referire la formele și raporturile sociale) și etnoculturalul (vizând componenta psihosociologică intramedii, relațiile de familie și parentale, grupările pe cartiere și rezidență, formele de asociere particulară, formele de sociabilitate - grupările comunitare, vârstă, categorie, confesiuni, organizațiile, instituțiile).

Coordonata etnoculturală se exprimă la nivelul unei prime componente, "în formele populare originare ale tradiției, solidarității și identității (așa cum apar ele filtrate de mediile urbane diferențiatoare), iar în actualitate, în formele vieții comunitare apte să gesteze o tradiție, solidaritate și identitate gemine, informale, spontane, de manifestări existențiale și expresii neofolclorice inedite, originale". [Culea, Coatu 1991:214]

Profilul etnocultural se definește ca un complex de comportamente ce poartă marca unor medii diferențiatoare și care reflectă evoluțiile nestandardizate ale procesului urbanizării unor grupuri de proveniență foarte diferită.

În contextul regionalizării spațiului urban se manifestă dispoziția indivizilor de a se asocia liber și de a comunica fără reținere, coeziunea fiind asigurată de atracția între membrii grupului, frecvența și sinceritatea comunicării informale.

Palierul formal al situării în spațiul social îi conferă individului o diversitate de roluri și statute care au funcția de a-și ordona comportamentul în viața socială normată (comportamentele diferențiindu-se potrivit pozițiilor, funcțiilor, locurilor ocupate în anumite structuri și situații sociale).

Informatorul urban - rezultat al interacțiunii indivizilor în grupuri informale, comunionale, evidențiază recrudescenta conversaționalului spontan, a necesității confesării orale, a schimbului de opinii individuale care vizează complexitatea raportărilor intelectiv-afective la aspectele spațiului urban (tehnologii, instituții, personalități, relații, valori / nonvalori, evenimente economice-politice-sociale-juridice-culturale).

Componenta conduitelor colective informale, difuze, sincretic-populare este circumscrisă microgrupurilor informale care se afirmă atât în perimetrul familial al grupului de rudenie, cât și în interiorul grupurilor formale (profesionale, politice) prin raporturi de amiciție la locul de muncă sau în alte tipuri de structuri oficiale.

"Trăirea în informal, ca o contrapondere la tipul de comportament oficial, impus de normele instituționale trece dincolo de granițele formalului, relevând mai larg, la toate nivelurile existentei, nevoia de sociabilitate și de implicare emoțională, interumană, nevoia generală de celălalt și impulsul uman de a merge în întâmpinarea celuilalt, cu efecte de atenuare a diferitelor forme de disconfort psihic". [Coatu 1999]

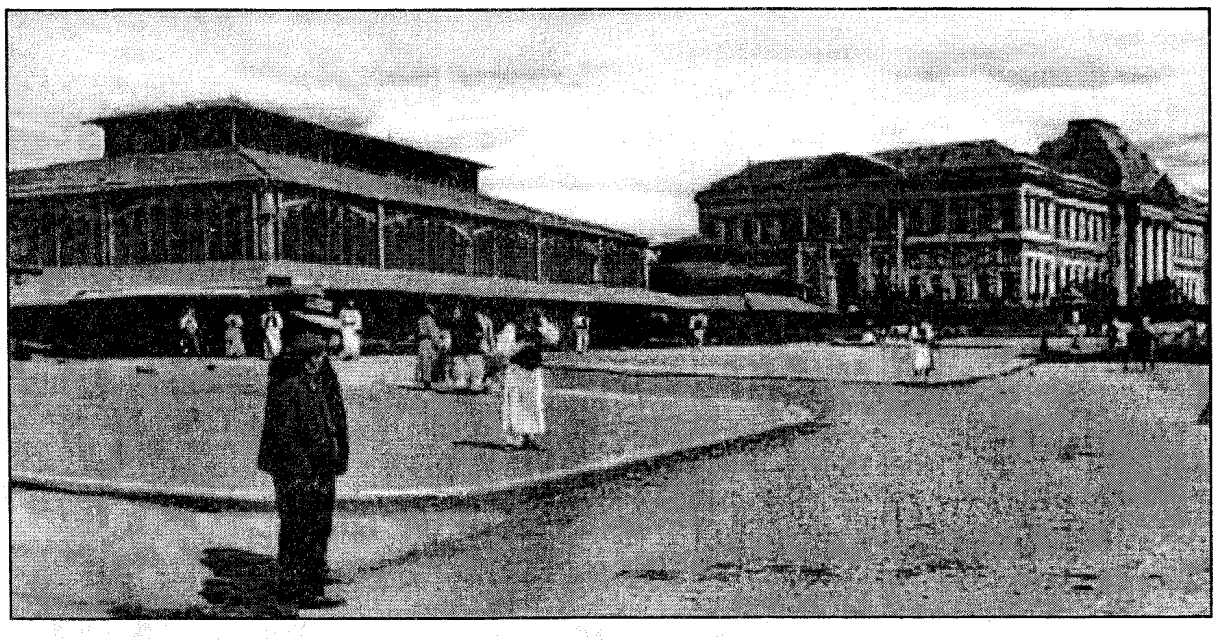
În interiorul colectivelor de muncă sau profesionale, caracterizate de coeziune, bazate pe atitudini continue și active, se dezvoltă condiții favorabile inițierii unor medii comunitare (apar obiceiuri, tradiții legate de sărbătorirea unor evenimente din viața individului / omului: zilele de aniversare, căsătoria, nașterea copiilor, întâlnirea breslei pe generații etc.).

Tipul de folcloricitate urbană manifestată în interiorul acestor ipostazieri ale comunitarului există în corelație cu o serie de factori ce țin de interdependența, intercondiționările dintre grupurile informale (un individ poate fi integrat - simultan - mai multor grupuri comunionale, cu mărci culturale proprii; el este membru al grupului primar familial, poate face parte dintr-un grup comunional cu caracter confesional, poate fi activ într-un grup de prieteni apropiați, poate aparține unui mediu de origine sau ocazional - se poate alătura unui microgrup informal de loisir etc.).

Mentalitățile urbane depistate la nivelul formelor comunitarului se exprimă în eșantioane ale expresiilor morfologice, de la narațiuni bine conturate, cizelate, consolidate prin transmitere orală repetată, până la forme mai puțin stereotipate, mai proteice și difuze, stiluri de viață, mostre de vorbire curente (care reflectă, de exemplu, opiniile referitoare la auto - sau heteropercepție).

Cele mai prolifice surse ale apariției acestor tipuri de manifestări par a fi mediile socio-profesionale, în interiorul cărora grupurile informale capătă coeziune și persistență (prin desfășurarea unei activități comune și continue și o forță de muncă stabilă).

Mediile socio-profesionale generează configurări specifice atât pentru grupurile informale evidente, cât și pentru cele complementare [Golopența 2001: 40], făcând posibilă inițierea de nuclee ale povestirilor contemporane și, în același timp, structurarea unui model recurent care, în procesul transmiterii orale, se poate șlefui și consolida..



Craiova, Piața centrală - Anul 1908

Analiza narațiunilor contemporane specifice mediilor socio-profesionale pot evidenția, astfel, aspecte ale dimensiunii etnoculturale (intrinsecă memoriei colective a grupurilor informale ce performează aceste narațiuni).

Dinamica acestui tip de narațiune în contemporaneitate se datorează unui complex de factori care au permis adaptarea la specificul cadrului socio-cultural al societății moderne, la mentalitatea individului și grupului integrat acesteia.

Mutațiile survenite în procesul convertirii unei categorii tradiționale într-una contemporană vizează atât aspectele formale, cât și cele referitoare la contextul performării și receptării, la modificarea funcțiilor și fixarea cadrului referențial.

Generarea discursului narativ, ca rezultat al transformării (ce sta la baza povestirii), implicând acțiuni, întâmplări, evenimente care angrenează și modelează personaje, presupune edificarea unui sistem alcătuit din mai multe straturi aflate într-o interdependență funcțională.

Plasarea discursului narativ în perspectiva comunicațională implică relația fundamentală narator (emițător) - auditoriu (receptor).

Una dintre mărcile povestirii contemporane este legată de nararea unui singur episod (narațiune uniepisodică) al cărui cadru referențial selectează o întâmplare concretă, reală sau dată ca reală.

Contextul performării și al receptării reprezintă o premisă a decodării componentei semantice.

Mutațiile funcționale specifice categoriilor narative contemporane implică modalități noi de selectare și ordonare a datelor realului, în concordanță cu modelele culturale ale grupului și, implicit, ale individului.

În analiza corpusului de narațiuni am urmărit relația dintre narațiuni și evenimentele pe care le relatează, luând în considerare o serie de factori intrinseci și extrinseci: contextul social, tipul de mentalitate la nivelul grupului informal, dimensiuni ale relației narator-personaj, ordonarea și structurarea informației, evidențierea punctului de vedere în narațiune etc.

Conform schemei generale, narațiunile sunt uniepisodice pornind de la un referent concret, o întâmplare adevărată sau relatată ca fiind adevărată.

Specificitatea acestei povestiri derivă din dubla circumscriere: întâmplarea se petrece în spațiul urban, într-un mediu socio-profesional și reflectă comportamentul etno-cultural al orașului. Circulația orală a narațiunilor se produce, în primul rând, la nivelul grupurilor informale profesionale care împărtășesc același tip de experiență.

Textele pun în evidență manifestarea spiritului comunitar în interiorul grupurilor în care se performează aceste narațiuni și formarea unui comportament etnocultural fundamentat pe un sistem comun de valori.

O serie întreagă de povestiri se dezvoltă în jurul tradiției inițierii noului intrat într-un grup profesional prin intermediul unei farse.

Valențele funcționale de inițiere și integrare atribuite farsei capătă statut dominant, manifest în mediile de povestit ale grupurilor informale socio-profesionale (functia formativ-integrativă devenind predominantă).

Indiferent de variantele evenimentului narat și de formele pe care le îmbracă (corpusul bogat de texte ale lucrării Corneliei Călin-Bodea [Călin – Bodea 1995] oferă o multitudine de variante ale practicării farsei, în funcție de specificul mediului profesional din care au fost culese), modelul morfologic al farsei actualizează doua tipuri de bază de roluri: agentul inițiator, farsorul și victima.

Rolul de auditor poate reveni, la acest nivel al analizei, atât acelor componenți ai grupului în care farsa este inițiată și a căror participare efectivă la derularea acesteia este ratificată (complicii agentului inițiator, care au acces la toată informația în egală măsură cu acesta), cât și acelora care reprezintă publicul pasiv - auditorii selectați ca destinatari / beneficiari.

Agentul inițiator, farsorul (engl. trickster) ocupă nu numai locul central în punerea în scenă a farsei, ci și poziția cea mai privilegiată dintre toți participanții activi la

URBAN ÎN MEDIILE SOCIO PROFESIONALE

scenariu.

El este acela care își asumă sarcina născocirii, inventării păcălelii, glumei, a manipulării intenționate a situațiilor și contextelor în așa fel încât să inducă unei alte persoane un sens fals asupra a ceva ce se va întâmpla. De aceea este singurul care are acces absolut și total la întrega desfășurare a evenimentelor, inclusiv cele din fundal, din culise. Așadar este și cel care revendică administrarea informației.

Postura de inițiator al farsei nu se suprapune cu necesitate peste aceea de *leader* al grupului în care aceasta este inițiată.

În cele mai multe narațiuni analizate (din corpusul de texte selectate), poziția / condiția de *leader* a farsorului derivă de la statutul dobândit al acestuia (șef de echipă, șef mecanic, maistru), statut care implică atât experiența profesională, cât și o bună cunoaștere a tradiției grupului. Există însă narațiuni care demonstrează că nu statutul din plan social asigură poziția de *leader*, aceasta putând fi preluată de un simplu muncitor care, însă, a trecut de faza de inițiere

Desigur, leaderul grupului este selectat, de cele mai multe ori, și în funcție de criteriul componenței, al inventivității și capacității sale de a manevra situațiile în sensul descoperirii unor noi prilejuri / ocazii de construire a unei farse, calități percepute și recunoscute ca atare de grup. Rolurile se pot însă inversa și leaderul grupului poate deveni victima unei farse realizate de ceilalți membri.

Victima este, de obicei, actantul care are cel mai limitat acces la informație; el poate beneficia în final atât de experiența câștigată, cât și de starea de relaxare și buna dispoziție care se instalează după primele efecte (jenă, disconfort, supărare) dispar (chiar relatarea după un anumit timp, uneori repetată a farsei, este de natură să stârnească hazul celor cărora le este performată).

Farsa are, însă, o semnificație mult mai profundă: introducerea tânărului în grup prin împărtășirea unei experiențe comune tuturor membrilor (fiecare membru al grupului a trecut prin această fază), facilitarea accesului la același cod mental și comportamental.

Deși la nivelul regimului de funcționalitate funcția formativ-integrativă se manifestă predominant, farsele din mediile socio-profesionale asimilează și funcția ludică.

Polifuncționalitatea categoriei narative se manifestă, în acest caz, simultan și nu succesiv (succesiune implică o anumită ierarhie), funcția de diversitate sau latentă.

O altă categorie de farse ce au circulație în mediile socio-profesionale este aceea care dezvoltă nuclee de narațiuni investite cu funcția de amuzament, divertisment, experimentare în comun a unei stări de bună dispoziție, funcție dominantă în acest caz. Modelul morfologic al acestui tip de narațiune opune, în principal, doi actanți: individul și grupul. Individul aflat, de obicei, în postura de *outsider* față de un anumit grup informal cu care ajunge în contact întâmplător, este supus unei farse, devenind ținta amuzamentului general. Postura / poziția de agent inițiator revine, de această dată, grupului - care are calitatea de *insider*.

Scenariul general al farsei, în jurul căreia se construiește actul narativ implică succesiunea a cinci secvențe: I. Orientarea; II. Punerea în scenă; III. Desfășurarea / Derularea farsei; IV. Dezvăluirea farsei; V. Evaluarea.

I.Secțiunea de orientare reprezintă una dintre convențiile care, în cazul povestirilor despre întâmplări personale, marchează activarea uneia dintre condițiile fundamentale ale funcționării acestei categorii: theticitatea narațiunii, a experiențelor narate. Discursul narativ de acest tip implică realitatea, posibilitatea, verosimilitatea întâmplărilor relatate.

Această secvență consemnează, de obicei, date, informații (de tipul detaliilor biografice, topografice, timpul acțiunii, anul, ziua întâmplării) menite să facă referire în plan extratextual la o lume percepută de către receptor în limitele plauzibilului.

Formele deictice / factorii deictici ce contribuie la această percepție inițială sunt concentrate într-un grup de propoziții independente plasate la începutul narațiunii (acestea lipsesc în anumite texte).

Corelate cu funcția referențială, aceste propoziții orientează ascultătorul în privința persoanei, locului, timpului, contextele situaționale ce urmează a fi exploatate de către agentul inițiator în vederea punerii în scena a farsei.

Obiectivarea celor trei tipuri ale *dixis*-ului personal, spațial (local), temporal, care funcționează la nivel microstructural în secțiunea de orientare, depinde în mare măsură de sursa declarată a relatării, de gradul proximității sau spațierii dintre actant și povestitor.

Analiza textelor selectate a pus în evidență existența mai multor tipuri de relații între naratorul farsei și actanții acesteia, relații care influențează administrarea informației, a selecției punctului de vedere în narațiune și a perspectivei (internă/externă).

Într-un tip de povestire autodiegetică, naratorului, care este, în același timp, protagonistul farsei, îi poate reveni atât rolul de agent inițiator, cât și cel de victimă.

Focalizarea internă presupune însă o distribuire diferențiată în funcție de rolul naratorului în derularea farsei.

Statutul de auditor, martor, complice al naratorului va ordona structura comunicativă sub forma unei povestiri de tip homodiegetic, relatată la persoana I.

O a treia ipostază a naratorului, aceea în care povestește farsele în care au fost implicați alți componenți ai grupului și care presupune accesul cel mai limitat la informație implică o focalizare externă și, deci, nararea la persoana a treia (tipul de povestire heterodiegetică).

II. Cea de-a doua componentă a modelului morfologic al farsei dezvoltă secțiunea de orientare, oferind imaginea de ansamblu a procesului de fabricare, născocire a farsei. Aici sunt plasate, de obicei, informațiile din culise, cele la care nu are acces victima sau auditoriul. De aceea, într-o povestire heterodiegetică relatată la persoana a III-a, aspectele legate de punerea în scenă a farsei pot lipsi, pot fi introduse parțial sau se pot prezenta într-o variantă reconstituită de către narator.

Acest segment al narațiunii închide toate acele elemente ce țin de contextul situațional, de relațiile dintre participanți, de expectații, potențiale condiții, elemente ce vor fi manipulate de către agentul inițiator în scopul realizării funcției actualizate de punere în scenă a farsei și performarea povestirii.

III. Nucleul modelului morfologic al farsei se concentrează în jurul derulării propriu-zise a acesteia și a efectelor de ordin afectiv asupra victimei și a reacției acesteia.

Acțiunea este transferată din fundal către scena principală, putând fi percepută și de către auditori și de către victimă, prin intermediul unui cod, la a cărui descifrare corectă nu au acces în acest moment decât farsorul și complicii acestuia.

Adoptând acest comportament strategic, naratorul încearcă să restrângă ipotezele, posibilitățile de predicție, de evaluare corectă a datelor situației, pe care le deține cel păcălit.

IV. Dezvăluirea păcălelii, momentul descifrării codului și a revelării strategiei construite în culise, devine punctul culminant atât al desfășurării farsei, cât și al performării actului narativ care o relatează.

În acest moment, transferul de informații către toți participanții activi și către auditor este complet.

V. Comentariul evaluativ, care apare la finalul fiecărei povestiri de acest tip, se obiectivează , la nivelul structurii narative, prin intermediul codei. De obicei, aceasta fixează atât eficacitatea farsei, cât și funcția povestirii.

Textele povestirilor contemporane din mediile urbane socio-profesionale sunt introduse în circulație, de obicei, sub forma memoratelor de gradele I și II, procesul de formalizare, de stabilizare a mărcilor aflându-se încă în curs.

Craiova, Calea Unirii - Anul 1908

Note:

1.G.A. Kelly1995. *The Psychology of Personal constructs*, New York, Norton. Conform "teoriei constructelor personale", modul în care indivizii interacționează cu mediul - percep și analizează elementele lumii înconjurătoare - poate fi determinat prin intermediul a două însușiri fundamentale: accentele pe realizarea de alternative și pe aspectul strict personal al constructelor. Prin generarea alternativelor, individul are posibilitatea să folosească constructele sale și caracteristicile structurale ale acestor constructe.

2.Fiecare "hartă mintală" este distinctă, bazându-se atât pe formația individuală unică, cât și pe experiența individuală. O imagine dezvoltă în jurul ei o ierarhie scalară: la nivelul lumii, harta mintală este alcătuită din trăsături generale, cu puține detalii, în timp ce un individ își amintește despre ambientul său local în multe detalii. Trăsăturile fizice selectate, de care își amintește un locuitor al orașului, pot fi grupate în funcție de cinci tipuri de elemente: trasee, fronturi, noduri, sectoare și repere (paths, edges, nodes, districts, landmarks) - conform Geoffrey Broadbent, Richard Bunt, Tomas Llorens 1995. *Semnificație și comportament în cadrul construit*, București, Editura Tehnică.

3. I. Badescu, N. Radu 1980. *De la comunitatea rurală la comunitatea urbană*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.

4. N. Culea, N. Coatu 1991. *Etnologia orașului - considerații etnosociologice (un program de cercetare etnologică a urbanului)* (I) în "REF", tom 36, nr. 5-6, București.

5. H. Culea, N. Coatu 1991. *Etnologia orașului - considerații etnosociologice (un program de cercetare etnologică a urbanului)* (I) în "REF", tom 36, nr.5-6, București.

6. N. Coatu 1999. *Comportament urban și relevanță etnologică,* Colocviile Centrului Național al Creației Populare, Ediția a VI-a, Centrul de Cultură "I.C. Brăileanu", 24-26 septembrie, *Cultura populară actuală - valențe și interferențe urbane.*

7. În demersul sau de a clarifica aspecte fundamentale ale memoriei colective, Sanda Golopenția propune introducerea unor noi concepte: grupuri evidente / grupuri complementare; memorie patentă / memorie latentă: "Etnologul care [...] încearcă să pătrundă tainele memoriei familiale, economice, sociale sau religioase nu face altceva decât să oglindească într-un mod mai sistematic și mai continuu configurația grupurilor pe care comunitatea i le propune, pe care ea le percepe, căci acestea se exhibă și confirmă mutual, și despre care informatorii vorbesc deschis în cursul anchetei. Voi numi aceste grupuri - familia, vecinătatea, parohia, sectele, elita locală, grupul zilierilor fără pământ, ansamblul locuitorilor - grupuri evidente. Există, pentru fiecare dintre ele, un ansamblu de manifestări caracteristice care îl fac vizibil pentru celelalte grupuri și care reprezintă tot atâtea repere, nu numai pentru memoria colectivă a membrilor săi, ci și pentru cea a grupurilor complementare..." (Sanda Golopenția 2001, *Intermemoria. Studii de pragmatică și antropologie,* Cluj Napoca, Editura Dacia).

8. Cornelia Călin Bodea 1995. *Din legendele și tradițiile Dunării,* București, Editura "SAS".

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1) Bauman Richard, *Story, performance and event,* Cambridge Universyty Press.

2) Bodea Călin Cornelia. 1995. *Din legendele și tradițiile Dunării,* Editura "SAS", București.

3) Culea Haralambie, Coatu Nicoleta. 1981. *Etnologia orașului - considerații etnosociologice (un program de cercetare etnologica a urbanului"* (I) în "REF", tom 36, nr. 5-6, București, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

4) Golopenția Sanda. 2001. *Intermemoria. Studii de pragmatică și antropologie,* Editura Dacia, Cluj Napoca.

5) Ruxăndoiu Ionescu Liliana. 1999. *Conversația: structuri și strategii,* Editura All Universitar, București.

6) Labov William, Joshua Waletzky. 1981. *Analiza narativă: Versiuni orale ale experienței personale,* în "Poetica americană. Orientări actuale", Editura Dacia, Cluj Napoca.

Curățenia ca structură mentală în contextul cultural rrom

Sorina Radu

Dintre vechile tradiții ce au supraviețuit până în zilele noastre în cadrul comunităților de etnie rromă, distincția pur – impur se impune ca unul dintre elementele culturale esențiale. Pentru a purcede, însă, la cercetarea unei asemenea teme, este necesară o definire a termenilor.

Mai întâi, cuvântul "rrom" (cu semnificația "bărbat") se află într-o relație de tip antinomic cu acela de "țigan", acesta din urma fiind încărcat de conotații pozitive, dar mai ales peiorative, dobândite pe parcursul unei utilizări de secole de către populația majoritară. Din acest punct de vedere, primul termen este acceptat și folosit de cei ce aparțin etniei.

Pe de altă parte, limba *romani* fundamentează, în mod concret, o relație de antonimie între "rrom" (cel ce aparține grupului) și "gadzó"(cel dinafară, "ne-rrom"), relație ce se reflectă dintr-o mentalitate de tip dual care presupune, implicit, și ideea de izolare, venită atât dintr-o direcție, cât și din cealaltă.

Pentru a reveni la subiectul nostru, conceptele de pur – impur sunt determinate de un anumit cod de curățenie care instituie un set precis de tabu-uri. Aceste interdicții rituale reglementează mai multe aspecte atât din viața individului, cât și din cea a comunității: interacțiunea dintre bărbat și femeie, obediența față de hotărârile luate de sfatul bătrânilor și relația dintre un rrom si un gadzó. În situația unei abateri de la cod, cea mai mare pedeapsă este aceea de a fi declarat "spurcat". Terminologia este variată, în funcție de dialect: *marimé* sau *mahrimé* pentru sud – estul Europei (derivat din limba greacă însemnând "murdar"), *moxado* în Anglia și Țara Galilor, *magerdó* în Polonia (ambele înseamnă pătat; în sanscrita "mraks" = a murdări, a unge), *prastlo* ("dezonorat") sau *paleido* ("pus de o parte") în teritoriile de limbă germană. Cu toate diferențele ce apar în denumire și în detaliile praxiologice, codul manifestă totuși o unitate considerabilă. Când un membru al grupului este declarat "spurcat" poate fi considerat mort din punct de vedere social, întrucât această "pecete" se extinde asupra oricăror obiecte sau persoane atinse de cel stigmatizat. Sancțiunea de acest tip este cel mai puternică, deoarece individul este practic expulzat din comunitate. Heinrich von Wlisocki enumera câteva din repercusiunile unei astfel de pedepse: "O astfel de proscriere [...] aplicată de către căpetenie, la cererea întregii șatre, drept pedeapsă supremă, are în toate privințele urmări groaznice pentru corturar. Nepunând la socoteală că e nevoit să umble singur, însingurat prin lume, este oprit peste tot de către autorități, căci apariția sa de unul singur iscă mereu bănuială;nici un țăran nu-i dă de muncă, nici o țărancă nu-i dă de pomană, căci toată lumea se teme de el și crede că umblă singur doar pentru a putea înfăptui mai ușor și mai sigur fărădelegi. La toate aceste neplăceri ce-l urmăresc pe drumețul însingurat la fiecare pas, se mai adaugă și un soi de dor de casă, un simțământ de părăsire ce-i turbură și-i scoate adesea din țâțâni întreaga fire. Trebuie să-l cunoști bine pe corturar, pentru a putea aprecia ce înseamnă pentru el aceasta pedepsire cu surghiunul. Pe cât de drag îi este umblatul de colo – colo fără oprelişti și fără țel prin lume, pe atât de tare ține la șatra sa, iar a trebui să umble de unul singur este pentru el cea mai mare pedeapsă morală ce poate fi închipuită. Fie și numai firea sa guralivă și petrecăreață îi taie pofta de a fi singur." Aceste observații făcute la sfârșitul secolului al XIX-lea par totuși să nu surprindă esențialul: gravitatea nu rezidă în lipsa unei protecții a comunității față de autorități, în modificarea relației cu "celălalt", ci în "contextul psihologic oferit de modelul pur – impur." În pofida inadvertenței de înțelegere a acestui *pattern* comportamental, Wlislocki subliniază importanța sentimentului de apartenență la structura comunitară. Într-adevăr, la un popor pentru care ceremonialele de botez, nupțial și de înmormântare constituie circumstanțele de manifestare a socialului și pentru care existența în colectivitatea închisă către interior este de o importanță covârșitoare, maxima dezonoare și excluderea din grup reprezintă pedeapsa cea mai temută, dar și cea mai eficace.

Prima dintre interdicții se referă, așa cum am menționat mai sus, la interacțiunea dintre masculin și feminin și este determinată, la rândul ei, de faptul că partea inferioară a corpului este considerată *marimé*. Ideea fundamentală este că partea inferioară a trupului, în special a celui feminin, este de o impuritate copleșitoare și, prin aceasta, constituie un pericol pentru curățenia rituală. Prin urmare, tot ce vine în contact sau are legătură cu partea inferioară a trupului este potențial pângăritor: articolele de îmbrăcăminte, organele sexuale, funcțiile fiziologice și chiar aluziile privitoare la sex sau la fecunditate. Sunt impuse o serie de reguli stricte în ceea ce privește atât igiena proprie, cât și spălarea și curățarea îmbrăcămintei sau a obiectelor casnice: vase, prosoape și săpunuri separate.

Femeia este privită ca având un grad foarte mare de impuritate în comparație cu bărbatul și de aceea este supusă anumitor restricții, mai ales atunci când se află într-un interval de accentuare a sexualității: la pubertate, la menstruație, în perioada pre- și postnatală. Un obicei atestat este acela de a acoperi mama, imediat după naștere, cu o haină aparținând soțului sau celui responsabil de paternitate, semnificația simbolică a gestului ritual fiind de anulare a impurității feminine. Aceluiași caracter pângăritor al principiului feminin i se datorează și separarea indivizilor, în funcție de sex, la orice adunare a colectivității, femeii revenindu-i un statut inferior. Comportamentul ei față de bărbat trebuie să fie modest și docil. Codul îi oferă însă femeii un avantaj de temut: ea poate să-l amenințe oricând pe bărbat cu o virtuală ne-curățenie prin atingerea acestuia, în public, cu un obiect de îmbrăcăminte destinat părții inferioare a corpului.

Toate restricțiile sunt mult mai puțin rigide în ceea ce privește fetele neajunse la vârsta pubertății și femeile bătrâne. Pe când primele pot alege fuste scurte, arătându-și astfel picioarele, cele din urmă sunt primite cu mare ușurință în tovărășia bărbaților.

Concepția se fundamentează pe ideea impurității constitutive a organelor sexuale coroborată cu dubla semnificație simbolică a piciorului. Pe de o parte, piciorul reprezintă, din punct de vedere psihanalitic, un simbol falic, asociat de obicei încălțămintei ca principiu feminin. Pe de altă parte, piciorul a constituit, din totdeauna, unul din elementele definitorii ale frumuseții feminine și, prin aceasta, un important mijloc de seducție. De aceea, picioarele unei femei trebuie ascunse privirii.

Codul strict de igienă conturează și posibilele relații dintre un rrom și un „celălalt" . Gadzó este, din acest punct de vedere, sinonim cu spurcat, deoarece nu respectă interdicțiile impuse de modelul cultural pur – impur. Astfel, tot ce vine în contact cu un gadzó – diverse obiecte și ustensile, îmbrăcămintea – este pângărit (de exemplu, cești le sunt sparte după plecarea unui musafir gadzó sau cearșafurile de la hotel sunt schimbate cu altele aduse anume în bagaje). Mâncarea și locuința celuilalt sunt o adevărată amenințare. Cel ce ia cu chirie o locuință trebuie mai întâi să se asigure că nu va fi spurcat, performând complicate și minuțioase ritualuri de purificare. Toate aceste procedee vor fi mult simplificate numai în cazul în care domiciliul respectiv este preluat de la alt rrom. Ca urmare, codul presupune limitarea raporturilor cu „ceilalți" și, în consecință, un anumit grad de izolare a celor ce îl pun în practică. De asemenea, înțelegerea acestui tipar comportamental duce la o înțelegere parțială a preocupării pentru evitarea relațiilor rrom – gadzó.

Încălcarea legilor nescrise ale comunității sau a sentințelor pronunțate de sfatul bătrânilor poate duce, de asemenea, la statutul nefericit de *marimé*. Forul de judecată (kris), alcătuit din bărbații maturi și bătrânii respectați ai grupului, este convocat atunci când echilibrul social este întrerupt și se ajunge la amenințarea existenței în colectivitate. Dezbaterile (la care femeile pot fi doar chemate ca martore) se desfășoară în prezența părților implicate, venite împreună cu toți membrii familiei. Scopul judecății este de a restabili o armonie socială bazată pe concretețe și nu un echilibru dictat de norme abstracte de justiție. De aceea, ea ține seama și de autoritatea relativă a familiilor implicate, prezente cu mic cu mare tocmai pentru a-și semnala numeric puterea socială. Mijlocul coercitiv de supunere față de deciziile luate în cadrul unui kris este chiar prevestirea unei ostracizări.

Singura posibilitate de anulare a proscrierii este tot prin intermediul unui kris, în prezența întregii comunități.

Diferitele modalități de manifestare a distincției pur – impur definesc un cod cultural complex care a constituit, de-a lungul timpului, o barieră de înțelegere și comunicare între grupul închis ce se comporta în conformitate cu legile lui nescrise și grupul majoritar.

Piața Nouă — Craiova

Bibliografie

1. Niculae Crișan. 1999. *Țiganii: mit și realitate*, Editura Albatros, București
2. Angus Frazer. 1998. *Țiganii*, București, Editura Humanitas
3. Heinrich von Wlislocki. 1998. *Asupra vieții și obiceiurilor țiganilor din Transilvania*, Editura Kriterion, București.
4. Cătălin Zamfir, Elena Zamfir. 1993. *Țiganii: între ignorare și îngrijorare*, București, Editura Alternative.

FEMINITATE, MAGIE ȘI DAR

Nicoleta Coatu

După cum s-a remarcat deseori, feminității îi este caracteristică propensiunea congenitală către fenomenele spirituale. În opinia lui Paul Evdochimov, femeia își afirmă primatul, în sfera sacralității, locul ei fiind în inima spiritualului [Evdochimov 1995:163, 191]. S-a observat cu justețe că în structurile comunitare femeia este mai aproape de religie și de tradiție, definindu-și vocația ontologică și culturală prin rolul prioritar în săvârșirea obiceiurilor, cu deosebire a celor din ciclul existențial : naștere - căsătorie - moarte. Situându-se la antipodul părerii lui Lucian Blaga, Henri Stahl sesizează că, din acest punct de vedere, al celei mai de temei probleme filozofice, cea a vieții și a morții, satul tradițional, departe de a fi al copiilor, cum crede poetul, este dimpotrivă, al mamelor și al bunicelor [Stahl 1983:98].

Pe lângă rolul activ în procesul creativității orale, factorul feminin își impune primordialitatea și ca forță conservatoare, în perpetuarea valorilor culturale tradiționale. Prezența activă, de prim rang a feminității, manifestată biologic și psihosocial, dar și cultural, printr-o implicare spirituală accentuată, decurge esențial din rostul ei existențial, destinul lumii aflându-se în brațele mamei, prin actul generator de viață. Registrul domestic al feminității, legat fundamental de gândul săvârșirii actului matrimonial și al întemeierii familiei, își are sursa în dependența de specie, în funcția naturală a perpetuării speței, a nașterii și a maternității.

Preocuparea majoritară a femeii pentru structurile magice premaritale, cu conținuturi cognitive anticipative și cu aspecte premonitorii, apare pe deplin justificată, pentru că o copleșitoare presiune socială o cheamă la o poziție fermă: căsătoria, și pentru că totul în natura ei o pregătește pentru maternitate; dar ea nu poate fi niciodată sigură că o va împlini și riscă în fiecare clipă să resimtă amărăciunea ființei ratate. Psihologia feminină, cu relieful afectivității, este dominată de accentul sporit al interesului pentru căsătorie, fiind totodată marcată specific și de înclinația deosebită spre oniric. Femeile, mai mult ca bărbații, au încredere în previziunea viselor.

Conotațiile sociale și biologice care gravitează în jurul principiului feminin se circumscriu unui spațiu imaginar ambivalent, de sinteză a elementelor pragmatice, profane, cu cele sacre. Ansamblul magic - implicând limbajele poetice și poietice în interacțiune, structura de rol și actul performanței - este centrat semnificativ pe relația simbolică dintre *femeie – casă — centru*, oferind sugestii incitante și invitând la o examinare mai profundă a fenomenului.

Prioritatea femininului se conjugă cu simbolica spațiului vital și cultural-magic al *casei*, care adăpostește și ritmează viața familială. Indiferent de "geografia" și structura ei arhitectonică - subliniază reputatul și regretatul etnolog Vasile Crețu - casa românească tradițională a fost și a rămas "un cuib" al vieții și al perpetuării familiei. Între pereții ei care, pentru a nu fi pustiiți de nenoroc, au fost împodobiți cu covoare, ștergare și icoane pe sticlă, s-au derulat, milenar, evenimente și întâmplări favorabile ori tragice. Aici oamenii s-au născut, au iubit, au sperat, au disperat și au murit; tot aici copiii și-au însușit sunetele și înțelesurile limbii, bunăcuviința comportamentală și tainele culturii îndătinate[Crețu1988: 52]. În general, în comunitățile de tip tradițional, caracterizate prin participarea constantă, fizică și afectivă a grupului la evenimentele faste sau nefaste din existența fiecărui individ și a fiecărei

Din arhiva Centrului Creației Populare Dolj

familii, casa se impune în mentalitatea rurală ca un spațiu deschis, de întreținere și stimulare a sociabilității, de întărire a relațiilor comunionale. În cazul practicilor premaritale, casa se adaptează finalității specifice, ca spațiu consacrat ritualic, vizând izolarea de profan și închiderea magică.

Încercându-se ipotetic unele apropieri și nuanțări pe filieră lingvistică, s-a opinat că în limba veche trebuie să fi existat un verb *a căsa*, cu sensul de a întemeia o căsnicie, explicându-se astfel arhaismul *căsătoriu* - om căsătorit, tată de familie, antonim cu burlac, becher, holtei etc. - care a servit ca punct de plecare pentru *a (se) căsători* [Tohăneanu, Bulza 1976: 26].Integrat contextului cultural îndătinat, complexul terminologic luat în discuție (prin sugestiile arhaismului *căsătoriu*) este dominat de ideea căsătoriei, intrarea noului cuplu în aceeași casă echivalând cu un autentic act de întemeiere [Crețu 1988: 58].Toate aceste conotații ilustrează o viziune integratoare, fundamentată pe ideea durabilității, a perpetuării vieții și a dăinuirii familiei. În mentalitatea omului din ariile culturale tradiționale, casa a fost înscrisă în sfera durabilului, făcută să vecuiască, printr-un tratament psihocultural particular, concretizat prin actele ritual-simbolice de întemeiere sacrificială, îndelung analizate de specialiștii etnologi. Însăși căsătoria – ca act biosocial important, obiectiv atât de râvnit în practicile magice de înfrumusețare și de cunoaștere anticipată a partenerului *ursit* – recuperează, prin secvențele ceremonialului tradițional, semnificațiile originare ale ritului întemeierii, pentru a deveni autentică și trainică.

Despre rolul feminității în structura și logica darului s-au făcut comentarii variate, semnalându-se că femeia – feminitatea în iubire cu înclinația oblativă. Sub aspect tranzitiv, femeia ca dar este "dată" în căsătorie, după norme codificate; în sens reflexiv, aceasta se dăruiește și dăruiește prioritar, din ființa ei, traseul biologic și spiritual al urmașilor.

În structurile poetice-magice, forma de invocare a unor forțe adjuvante de esență mitică (*soare, lună, stele, apă, foc*), fundamentată pe relieful funcțional retoric al imperativului și vocativului, proiectează deziderатul dobândirii unor calități : frumusețe, capacitate de atracție erotică, prestigiu social ca daruri fizice și spirituale.

Împărtășirea din virtuțile divinității solare, ca rezultat al unui sincretism cultural mitico-magic, este concepută în termenii oblativității. Cerința de captare a energiei astrale, pentru regenerare și înfrumusețare, se face echilibrat, cu simțul proporțiilor, fără a fi perturbată armonia universală: "*Răsai, Soare /Frățioare, /Cu patruzeci și trei dă raze! /Patruzeci ia-ți-le țâie, /Iar trei dăruiește-mi-le mie!*"[1]. Atitudinea umană moderată limitează darul cosmic la necesarul pentru transformarea dorită. Cele *trei raze,* suficiente pentru obținerea frumuseții, sunt distribuite printr-o selecție emblematică, vizând *fața, părul* și *vestimentația:"Cu una să-mi pieptăn părul, /Cu una să-mi spăl fața /Și cu una să-mi așez hainele"* [2].

Imaginea eului, restructurată și sporită calitativ în proiecția efectului magic al cuvântului rostit, se transmite ca ofertă simbolică făcută grupului. În relația eului cu membrii grupului apartenent, cuvântul bun, spus cu afecțiune are un sens oblativ, receptarea acestuia însemnând acceptarea unui dar spiritual: "*Eu, când îi vorbiam, /Ca de vin bun sembăta, /De bună pâne se sătura /De cinstea mea.*"[Pamfile 1998]. În raportul de schimb, recunoașterea noii valori prin *cuvântul de cinstire al bătrânilor* reprezintă contradarul așteptat de donator: "*Câți bătrâni m-or auzi /Cu cuvântul m-or cinsti*"[Gorovei 1931: 317]. *Cinstirea* – respectul, stima, considerația constituie o replică oblativă la calitățile (frumusețe, onestitate, castitate) proiectate magic și dorite ca efect. Actul de *cinstire prin cuvânt* își află suportul arhetipal în textul biblic: "*Poporul acesta Mă cinstește*"(Biblia, 1116), reiterând modelul exemplar al prețuirii christice.

Pentru împlinirea gândului erotic și matrimonial, dar și a solidarității intragrupale, mesajele magice pot lua forma unor daruri spirituale, ca mijloace de conciliere și de depășire a conflictelor reale sau posibile, de anulare a condiției de frustrat și a stării de incertitudine legate de căsătorie.

Prin mecanismul intertextualității textelor tradiționale magice cu elemente cultice, sensurile oblative de inspirație religios-creștină aduc o afirmare a principiului iubirii, al caritații. Literatura patristică interpretează darul spiritual în relație cu imaginea lumii ca operă a iubirii lui Dumnezeu. Lumea creată este dovada unui act divin prin care ființa zămislită se bucură de existență, întorcându-se permanent spre Creator. În structurile poetice magice, apelul la adjuvanța sacră pentru corijarea momentelor de dezechilibru existențial primește întotdeauna o replică oblativă din partea divinului. Prin invocarea unor forțe sacre, precum aceea a Sfântului Vasile, legată de sărbătoarea Anului Nou, a regenerării universale, se urmărește ca solicitare oblativă provocarea unui vis premonitoriu, de cunoaștere anticipată a *ursitului,* în perspectiva căsătoriei; această ofertă angajează gestul de recompensare, o contraofertă /*crucea* adecvată câmpului conotativ:

"Să-mi trimiți un peițor —
————————Că eu cruce ți-oi da" [Marian 1994: I, 103]. În jocul contrastelor care marchează pregnant mentalitarul tradițional magic și implicit, obiectivările poetice, atitudinea magică de afirmare orgolioasă a voinței eului poate învinge sentimentul smereniei, prin alternativa imprecației, în situația nereușitei: "*Iar de nu, te-oi blăstăma/ Și de rău te-oi însemna*" [Marian 1994: I, 103].

Cultul marial creștin imprimă conotațiile oblative - pentru înfrumusețarea și succesul marital al fetei - prin generozitatea Mamei Fecioare, subiectul care în numele naturii umane răspunde chenozei divine, fiind întruparea maximei capacități de dăruire și primire. Prin reiterare arhetipală, în resemnificări textual-poetice magice, fata care își descântă se împărtășește din darul frumuseții divine, urmărind schimbarea propriei imagini, câștigarea dragostei partenerului și dobândirea prestigiului în grup. Darul de frumusețe, strălucire și puritate al fecioarei Maria asociază contradarul, în uniunea spirituală a umanului și sacrului. Conotațiile descântecelor care exprimă cerința de înfrumusețare transcend realitatea prin referirea la arhetipul iluminării spirituale al Sfintei Fecioare. Frumusețea ca principiu ordonator și restaurator își află întruparea în prototipul feminității sacre, în sensul că ea *va salva lumea, dar nu orice frumusețe, ci frumusețea Duhului Sfânt, cea a Femeii înveșmântate în soare"* [Evdochimov 1995: 231].Textele magice degajă speranța dobândirii frumuseții prin raportarea la statutul de excelență al feminității sacre cu embleme astrale, care conferă atributul unicității și al ascendenței. Textul biblic atrage atenția asupra *unui semn mare: o femeie înveșmântată cu soarele și luna,* care *pe cap purta cunună din douăsprezece stele* [Noul Testament.Apocalipsa, 12, 1, 1403] Unele variante de descântec transfigurează fabulativ reiterarea modelului Fecioarei care face oferta oblativă a emblemelor cosmice: "*Maica Precista (...)/Cu frumos m-a dăruit:/ Mi-a pus în spate luna,/ În piept soarele, /În doi umerei, / Doi luceferei*"[3]. Împodobirea cu soare, lună și luceferi ilustrează circuitul energiei genezice și înrudirea intimă a femininului cu cosmicul. Omologarea de substanță magică fundamentată pe viziunea integratoare a microcosmosului uman în structurile macrocosmice, sintetizează conotații arhaice-mitice cu sensuri religios-creștine.

Intenționalitatea conlucrării cu divinul, în contextul practicii descântatului erotic prematrimonial, se rezolvă, deseori, prin starea de rugăciune întărită cu gestul simbolic al crucii (*"fac crucea și mă rog"*), performarea magică necesitând prezența unui obiect cultic consacrat imaginii feminității sacre (*"să ai icoană cu Maica Domnului în casă"*)[4]. Conjurarea în atitudine de rugă conține solicitarea, prin text, a visului premonitoriu; rugăciunea și semnul crucii devin contradaruri spirituale, manifestări ale gratitudinii *fetei* pentru darul oferit de *Fecioara* divină.

Bibliografie:

1 Paul Evdochimov. 1995. *Femeia și mântuirea lumii*, București, Editura Christiana.

2. Henri H.Stahl. 1983. *Eseuri critice*, București, Editura Minerva.

3. Vasile Tudor Crețu. 1998. *Existența ca întemeiere*, Timișoara, Editura Facla.

4. G. I. Tohăneanu, Teodor Bulza. 1976. *O seamă de cuvinte românești*, Timișoara, Editura Facla.

5. Ofelia Văduva. 1997. *Magia darului*, București, Editura Enciclopedică.

6. Tudor Pamfile. 1998. *Dragostea în datina tineretului român,* București, Editura Saeculum I.O.

7. Artur Gorovei. 1931. *Descântecele românilor,* București, Regia M.O. Imprimeria Națională.

8. Simion Florea Marian. 1994. *Sărbătorile la români,* București, Editura Fundației Culturale Române I.

Note:

1. Text magnetofon nr. 4632 IIm, Arhiva IEF, București.

2. Text magnetofon nr. 4632 IIm, Arhiva IEF, București.

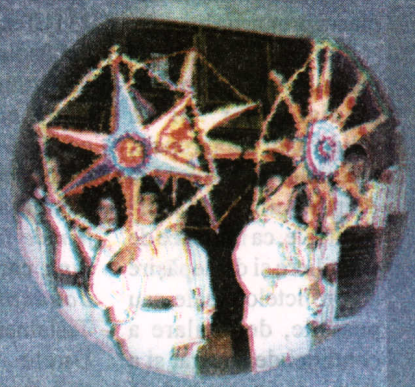
3. Text magnetofon nr. 4673 II l, Arhiva IEF, București.

4. Text magnetofon nr. 4673 II l, Arhiva IEF, București.

CENTRUL CREAȚIEI POPULARE DOLJ

VĂ UREAZĂ

"LA MULȚI ANI!"



Ianuarie

L	M	M	J	V	S	D
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

Februarie

L	M	M	J	V	S	D
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28			

Martie

L	M	M	J	V	S	D
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31

Aprilie

L	M	M	J	V	S	D
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

Mai

L	M	M	J	V	S	D
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Iunie

L	M	M	J	V	S	D
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Dolj

FESTIVALUL DE COLINDE ȘI MUZICĂ SACRĂ

EDIȚIA A XVI-A, CRAIOVA, 2001

CALENDAR 2002

Iulie

L	M	M	J	V	S	D
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

August

L	M	M	J	V	S	D
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

Septembrie

L	M	M	J	V	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30						

Octombrie

L	M	M	J	V	S	D
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	16	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

Noiembrie

L	M	M	J	V	S	D
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	

Decembrie

L	M	M	J	V	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

Despre "variabilitatea" folclorică a manuscriselor medievale de cărți populare

Laura Jiga

Articolul nostru din numărul trecut al revistei a avut drept tematică *anonimitatea* manuscriselor medievale. Rămânem în același cadru discursiv, al încercării de conturare a unui spațiu literar caracterizat prin interferența între modurile orale și scrise de exprimare a unei tradiții comune mai multor straturi culturale, urmărind cum se comportă conceptele de definire a folclorului atunci când sunt aplicate creării și difuzării de manuscrise medievale. Nu ne interesează, acum, "împrumuturi" de teme sau motive dinspre folclor înspre literatura scrisă sau invers, ci mecanisme de funcționare.

Una dintre caracteristice textului medieval al cărților populare este autonomia sa față de producător. Această atitudine "neglijentă" față de paternitatea asupra textului scris îi caracterizează în egală măsură pe destinatari și pare să fie o caracteristică a mentalității unei culturi încă nedistanțate de tradiționalul oral. Textul nu se află în relație sudată, indisociabilă cu un autor, iar scrisul nu exprimă o viziune personală.

Putem reface ansamblul conceptual anonimitate – caracter colectiv – variabilitate? Calea scrisă era una dintre modalitățile de transmitere a tradiției. Asemeni performerului folcloric, copiatorul de manuscrise întrunea funcția de intermediar al difuzării informației, care nu-i aparținea, de fapt, nici lui, nici predecesorului său. Poate doar în cazul traducătorului să se poată vorbi despre conștiința unui act inițial, însă cu multe precauții impuse de caracterul ne-omogen al indivizilor traducători, cu apartenențe culturale diferite, cu mentalități diferite și ale căror demersuri de traducere erau dictate de necesități diferite. Dar, nici în cazul copierilor, nici în cazul traducerilor, ceea ce se dorea transmis nu era manuscrisul după care s-a efectuat copierea / traducerea, ci informația conținută. De aici derivă, poate, infidelitatea copiilor față de original. Dacă în cazul folclorului vorbim despre tip și variantă– modalitate unică de exprimare concretă a tipului, în cazul manuscriselor medievale populare se restabilește relația sub forma prototip și versiune.

Existența versiunilor este consecință a intervențiilor în text. Să vedem care este natura și semnificația acestora.

Înainte de a vorbi despre intervenții propriu-zise, aducem în discuție una dintre tehnicile de alcătuire a manuscriselor, pentru care însuși termenul de copiere devine impropriu. Pe baza unor analize detaliate asupra "istoriilor" medievale, Cătălina Velculescu a elaborat ipoteza re-alcătuirii textului de către copiști: "Putem bănui (...) că citeau o frază sau un fragment, apoi îl reproduceau din memorie" [Velculescu 1988:37]. Tehnica ne apare ca o evidență a predominării nu doar a gândirii de tip oral, ci și a modalităților orale de creație folclorică. Performerul folcloric își clădește varianta prin raportare la un model mental, asupra căruia acționează prin concretizări constructive. Similar, intervențiile copiștilor în textul "original" se pretează unei abordări care pornește de la considerarea textului copiat drept model față de care copiatorul se raportează și pe care îl adaptează în cursul creării propriei versiuni. Receptiv la îndemnurile predecesorului său de a corecta cele scrise - "Unde-i smintit, tocmiți", scria la 1682 Pătru din Tinăud, și, ca el, mulți alții [Dudaș 1986: 153] - îndemnuri pe care nu trebuie să le considerăm, în virtutea percepției noastre actuale, o simplă formă de politicoasă retorică a modestiei, copiatorul opera în substanța manuscrisului intervenții cât mai concrete. Regăsim caracterul variabilității specific creației folclorice; drept rezultat al modalităților specifice de traducere și /sau copiere a manuscrisului se realiza, de fiecare dată, o nouă versiune a acestuia. Copiatorul corectează ceea ce consideră greșeli, completează ceea ce consideră lipsuri, renunță la ceea ce consideră că e de prisos, în virtutea propriilor filtre de selecție.

O caracteristică a manuscriselor medievale, analizată de către Walter J. Ong prin opoziție cu scrierile tipărite este intertextualitatea. "Cultura manuscrisă a considerat intertextualitatea de la sine înțeleasă. Legată încă de tradiția comună a vechii lumi orale, ea a creat deliberat texte din alte texte, împrumutând, adaptând, împărtășindu-se din formulele și temele comune, la origine orale, chiar dacă le-a prelucrat în noi forme literare ce nu ar fi fost cu putință fără scris" [Ong 1982]. În referința autorului mai sus citat, intertextualitatea derivă, în special, din manipularea fondului oral în cursul construcțiilor literare. În sensul acesta, inserarea unor fapte folclorice în structura manuscriselor este înțeleasă drept intertextualitate. Treceri inverse, dinspre scris înspre oral ar putea fi circumscrise aceluiași proces. Mișcările cu dublu sens se datorează apartenenței alcătuitorilor de manuscrise la ceea ce, conform lui Alexandru Duțu, este cultura comună. Dacă apreciem prezența temelor folclorice în structura manuscriselor drept rezultat al unui procedeu de intertextualitate, ar trebui să considerăm cultura comună asimilabilă unui "text", în interiorul căruia au loc mișcările spre intertextualitate. Preferăm, însă, să ne îndepărtăm de această viziune textualistă și să ne referim, deocamdată, doar la "împrumuturile" efectuate de către copiatori din alte texte scrise. Ele au fost posibile în absența noțiunii de "plagiat", a conștiinței "proprietății" comune asupra întregului fond literar, din care, după necesități, se "extrăgeau" teme, motive, descrieri, parabole etc. S-au făcut compilații fără nevoia și datoria folosirii semnelor citării. Textul, a cărui scriere se derula prin copiere sau traducere, reprezenta o confluență a tradițiilor venite pe diverse filoane. Să ne reamintim procedeele de compunere a textelor folclorice de către performerii specializați.

Intervențiile de orice fel au, din punctul nostru actual de vedere, calitatea unor inovații, exprimabile nu doar literar – verbal ci și figurativ, în virtutea sincretismului de limbaje. Inițiativa aparținea copiatorului. Spre exemplu, într-un Minei copiat în secolul 18 de către Popa Luca din Muncani, Transilvania, apare o ilustrație prin care se descrie o temă a romanului popular "Alexandria": "În câmpul din stânga (...) a redat imaginea unui bărbat, în cel din dreapta a unei femei (sirenă!), iar între ei un vrej floral. Împrejur a scris "Iaste la scăpătat, în pustiu, o țară de acestea oameni polce al in pol. Zmău, jumătate om, jumătate șearpe. Și s-au bătut Alecsandru împărat și-i bătu Alecsandru. Acesta-i bărbat – Aceasta-i muiare".[Dudaș 1986:72] Coeziune între forma scrisă și cea figurativă în care una o exprimă și explicitează pe cealaltă.

Intertextualitatea se realizează și prin simple aluzii, a căror înțelegere miza pe cunoașterea împărtășită a fondului cultural, literar sau nu, al scriitorului și receptorilor. Mod de comunicare pe care îl regăsim în cursul performării folclorice.

Deși mai puțin pregnant, comunicarea de tip interactiv se manifestă și în ceea ce privește tradiția manuscrisă.

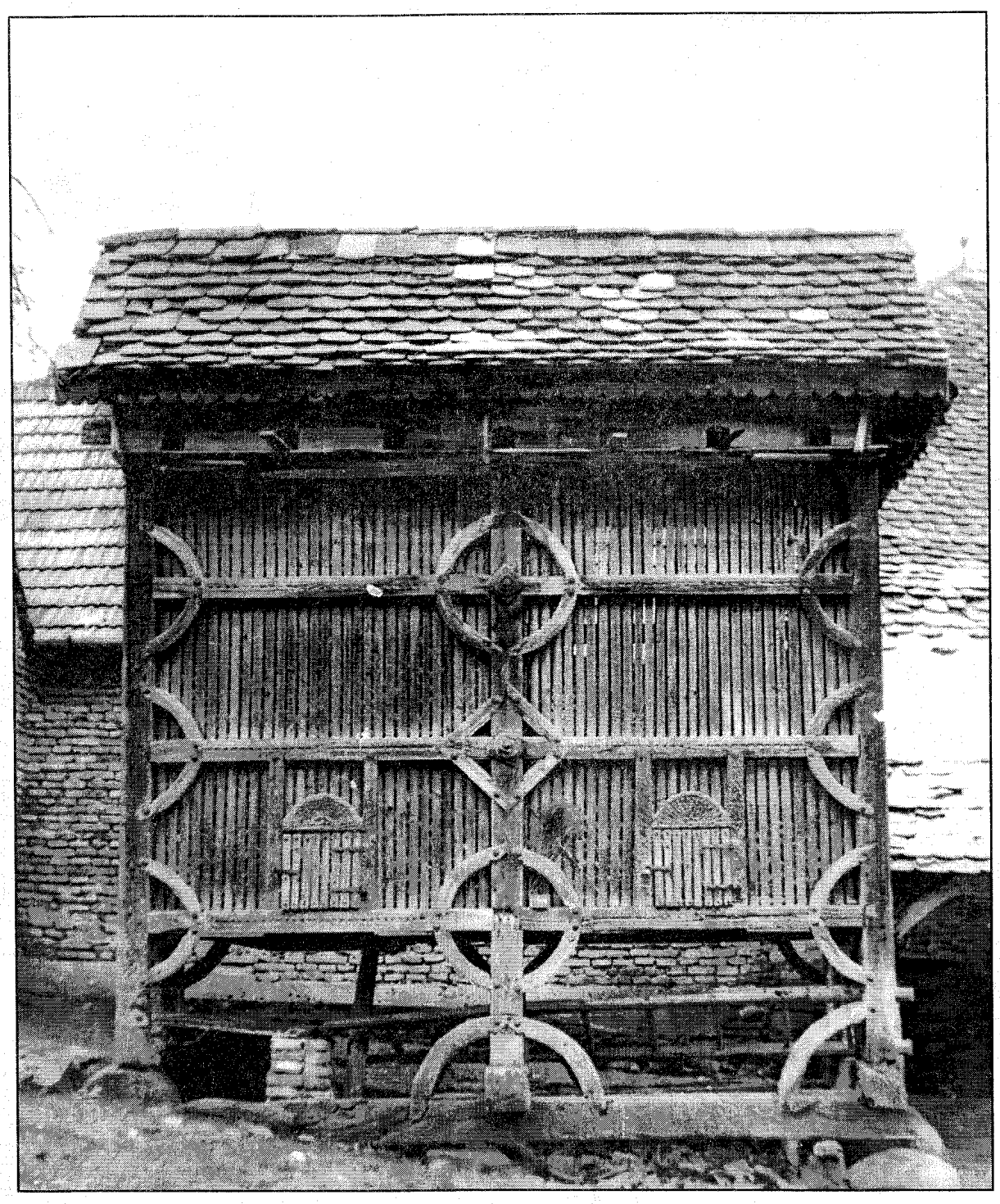
Dacă copiatorii din secolul 17 ai cronicilor slavone scrise la sfârșitul secolului 15 au optat pentru intervenții în text nu "din dorința unui spor de precizie în informații, ci dintr-o accentuată înclinare spre povestirea cu amănunte crâncene, tari...", pentru a satisface gustul cititorilor [Velculescu 1987:13], putem bănui că demersuri similare se petrecea cu cărțile populare, adaptate atât personalității copiatorului, cât și cererii receptorilor.

Legătura care se stabilește între termenii anonimitate - tradiție-caracter colectiv este **dată**, credem de faptul că noțiunea de autor o implica pe cea de continuator. [Zumthor 1983:99]

Nu se pot ignora presiunile mediului ambiant asupra formei finale a versiunii. În ceea ce privește cărțile populare, cu circulație în medii rurale, inserări ale unor fapte folclorice în structura câte unei versiuni, localizările spațiale sau temporale, aluzii la realități împărtășite cu destinatarii și chiar modificări structurale s-au făcut în concordanță cu publicul receptor. Pe de altă parte, cartea populară se constituie în suport al difuzării informației în medii orale. Dăm doar exemplul unui manuscris al *Alexandriei* care inserează legenda despre originea ielelor. Slujnice ale împăratului Alexandru Macedon care i-au furat apa miraculoasă primită de acesta de la împăratul Blajinilor; drept pedeapsă, ele au fost transformate în iele și zboară prin văzduh. Nu știm dacă această legendă reprezintă o creație a copiatorului, care, în felul acesta a transmis-o sau a preluat-o din mediul folcloric. Reținem faptul că asemenea procedee se petreceau în mod relativ frecvent.

Față de autorul modern, caracterizat prin singurătate față de un cititor generic, nedefinit, îndepărtat și eterogen, copiatorul și traducătorul de cărți populare știa precis cui se adresează. Intermediar între categorii culturale, copiatorul însuși provenea, uneori, din medii rurale, pe care le cunoștea foarte bine, cărora le cunoștea fondul de credințe și reprezentări, creațiile folclorice.

În finalul discuției despre anonimat, caracter colectiv, variabilitate, apreciem manuscrisul popular medieval ca întrunind calități ale operei deschise, similare creației folclorice. Considerăm adecvată aplicarea noțiunilor de mai sus asupra producției manuscrise medievale doar cu condiția înțelegerii operei ca ansamblu al tuturor versiunilor sale, de la copiator la copiator, din epocă în epocă.



Din arhiva Centrului Creației Populare Dolj

Bibliografie:

1. Cătălina Velculescu. 1988. *Între scriere și oralitate*. București, Editura Minerva.

2.Florian Dudaș. 1986. *Manuscrise românești medievale din Crișana*. Timișoara, Editura Facla.

3. Walter J. Ong. 1982. *Orality and Literacy. The Technolizing of the World*. Londra - New York, Methuen apud Walter J. Ong, *Cuvânt rostit, cuvânt scris, cuvânt tipărit* , în Alexandru Duțu. 1986. *Dimensiunea umană a istoriei* , București, Editura Meridiane.

4. Paul Zumthor. 1983. *Încercare de poetică medievală*. București, Editura Univers.

Toader Diaconul, un erou creștin și un personaj mitic întemeietor

Narcisa Ştiucă

În volumul „Poezii populare române" publicat în 1885 G. Dem. Teodorescu publica, printre foarte multe texte de referință pentru folcloristica românească, şi unul intitulat „Toader Diaconul"[Teodorescu 1982:43], înregistrat cu un an în urmă de la vestitul său informator, Petrea Crețu Şolcanu, lăutarul cel mare al Brăilei. Textul este deosebit de amplu (385 de versuri) şi are o configurație autentic epică, spre deosebire de celelalte cuprinse în antologie care evidențiază mai curând *un pretext epic al urării.*

Iată, pe scurt, conținutul acestei variante unice de colind: „Toader diaconul" hotărăşte ca, împreună cu soața sa, „diaconeasa, mult evlavioasa" să se retragă departe de lume la anii bătrâneții. Nu este vorba doar de o recluziune monahală, ci, mai curând, de o autoexilare într-un spațiu ce poartă toate stigmatele Începutului: „Prin neagra pustie,/ Prin înalții de munți,/ Prin verzii de brazi,/ Prin dealuri cu stânci,/ Prin văile-adânci,/ În Domnul să crează,/ Nimic să nu vază,/ Nici voinic trecând,/ Nici păsări zburând;/ Să nu mai audă/ De frate, de rudă,/ Nici popă tocând,/ Nici cocoşi cântând,/ Ci vântul bătând/ Şi ape curgând.". După nu multă vreme, „A călugăriță/ Albă la peliță,/ Neagră la cosiță" se desparte de lumea celor deşarte; Dumnezeu însuşi îi rânduieşte trecerea „Unde i-o plăcea/ Unde s-o cădea,/ Cu sfinți,/ Cu părinți,/ .../" chemându-i pentru aceasta pe cei mai de seamă sfinți şi ierarhi şi redându-i viața mai apoi, în mod simbolic. Toader diacon, aflat şi el „La călugărie/'N neagră schimnicie/ .../" simte, la rându-i că „/.../ i-a venit/ Ceasul de sfârşit/.../", numai că sufletul său deja îl părăseşte, pribegind asemenea unui cal pierdut chiar înainte ca legământul său cu Dumnezeu să se împlinească. Totuşi, în peregrinările sale, lui Toader diacon îi este dat să se întâlnească chiar cu „Domnul şi cu sfinții,/ Domnul şi părinții..." care îi făgăduiesc ajutor pentru ca dorințele sale să prindă contur. Mai mult chiar, după ce schimnicul îşi înnoieşte jurământul de a zidi în munte o chilie, „Domnul d-auzea,/ Zile-i dăruia,/ Viața că-i lungea./ Semn dacă făcea,/ Calul că-i venea/ (Viața-i se-ntorcea /.../". Demersul său este departe de a fi unul mărunt, ci mai degrabă demiurgic. Ajutat de Dumnezeu însuşi, Toader reclădeşte lumea şi, o dată cu ea, spița umană: „Piatră c-alegea şi mi-o ciuruia:/ Mărunta cădea,/ Marea rămânea,/ D-o parte-o punea;/ Din ciur azvârlea,/ D-o parte-o punea./ Domnul poruncea/ Şi blagoslovea./ Şi ce se-ntâmpla?/ Bolovani cărunți,/ De care-s mai mulți,/ Pământul să-l crească/ Şi să-l podobească;/ Nisipul humos/ L-alegea frumos/ Şi Domnul zicea,/ Oameni se facă,/ Oameni să trăiască/ Şi să locuiască,/ Cerul să slăvească;/ Nisipul mărunt/ Care e mai mult,/ El îl arunca,/ Pământ se făcea,/ Lumea să-nnoiască,/ Să se pomenească/.../ ". După această a doua Zidire al cărei protagonist este „Toader diacon/ Cu chipul de om" el poate, în fine, să părăsească lumea celor trecătoare, de aceea, el cere dezlegarea de legământ: „În genunchi cădea:/ Pe Domnul ruga,/ Calu-i napoia,/ Viață nu mai vrea."

Ne aflăm, evident, în fața unui text de excepție care, atât prin conținutul lui criptic, inițiatic, ce vorbeşte despre un act eroic de întemeiere, cât şi prin contextul în care este de presupus că era actualizat (de Crăciun, la casele cu bărbați purtând numele eroului sau la familii de fețe bisericeşti) confirmă funcția sa modelatoare.

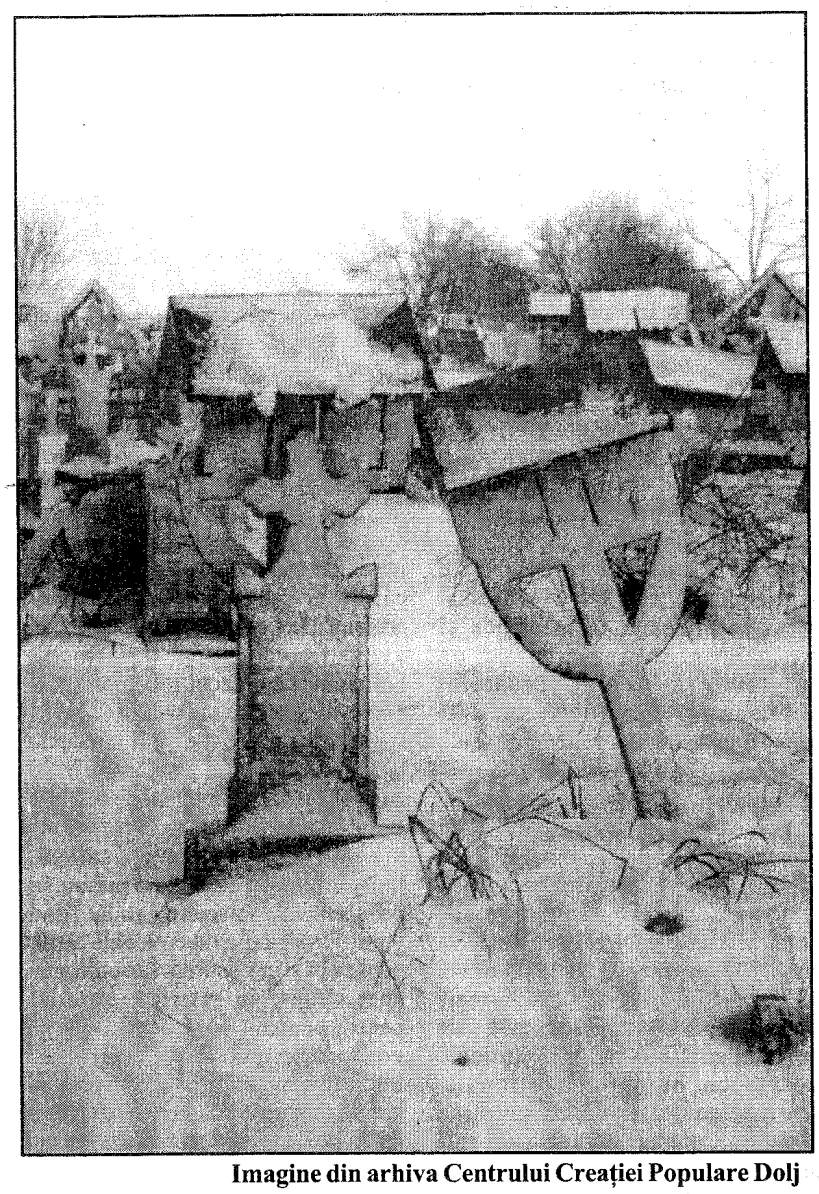
Unul dintre puținii care s-au aplecat asupra colindului, Octavian Buhociu [Buhociu 1979:92], aprecia că „Nu avem aici decât fragmente dintr-un mit cosmogonic, care ne permit totuşi să susținem arhaismul şi indirect şi autenticitatea lor. /.../ Cel care e însărcinat cu <<construcția lumii>> e o ființă mitică, un demon, om şi animal în acelaşi timp, poate chiar o mască, însă sacră, demon-uriaş-mască, familiară riturilor de carnaval şi de schimbare rituală de an la indo-europeni şi la alte familii de popoare vechi.".

Textul este încadrat de Monica Brătulescu între „colindele edificatoare şi moralizatoare"[Brătulescu 1981: 270] cu toate că sensul lui este mult mai evident cosmogonic. Însă ceea ce este cel mai important este faptul că volumul lui G.Dem. Teodorescu este unica sursă citată. Pe de altă parte, textul poate fi legat de un prestigios ciclu de sărbători ce marchează încheierea anotimpului rece şi trecerea spre primăvară.

Majoritatea surselor bibliografice confirmă suprapunerile culturale: în vreme ce calendarul creştin serbează la dată fixă (17 februarie) pe Teodor Tiron, calendarul popular îl plasează în prima sâmbătă a Postului Mare pe Sântoader [Olteanu 2001:109, 295]. De fapt, este vorba despre două personaje creştine distincte Teodor Stratilatul (8 februarie) şi Teodor Tiron (17 februarie), ambii sfinți militari despre care se cunosc tradiții narative creştine legate de imolarea unui monstru (cf. *stratiotes* = soldat, neogr.). Este, într-un sens simbolic, o victorie asupra întunericului şi încremenirii hibernale, dar şi un act eroic civilizator.

Preluând şi dezvoltând şi alte tradiții precreştine, acestui sfânt i se recunosc atribute ordonatoare, căci, spun unele legende despre calendar, că, de teamă ca Soarele să nu-şi schimbe drumul, Dumnezeu „a pus străjer la miazănoapte pe Sfântul Nicoară şi la miazăzi pe Sfântul Toader, ca să ție calea Soarelui şi să-l abată din cale/.../ Şi mai-mai să-l scape Sân-Toader, căci soarele apucă să fugă înainte; dar atunci Sân-Toader cu nouă cai ai săi se ia după Soare şi-l fugăreşte şi aleargă să-l prindă. Şi fuge după soare treisprezece săptămâni, şi abia-l ajunge colo departe-departe spre miazăzi. Şi cum îl ajunge, îl întoarce de la miazăzi la răsărit. /.../ Dar odată şi odată tot o să scape ele de păzitorii lui; dacă nu de Sân-Toader, dar de Sân-Nicoară tot o să scape, că Sân-Toader e tânăr şi are cai, dar Sân-Nicoară n-are cai şi e bătrân" [Marian 1994: 240]. Adesea, în cavalcada de urmărire a soarelui – de fapt, o veritabilă metaforă a succesiunii anotimpurilor – Sântoader este însoțit de nouă moşi călare, personificări ale celor nouă sâmbete ale pomenirii morților ce au în frunte pe Alexie, omul lui Dumnezeu.

Tot între atributele civilizatoare se poate înscrie următoarea observație a lui S. Fl. Marian: „Aşa, după credința unor români din Bucovina, Sân–Toader e dezlegătorul fierturii, căci până la Sân-Toader unii dintre dânşii postesc fără fiertură, adecă numai cu malai, pâne, pepeni, curechi, etc., după Sân-Toader are fiecare drept de a fierbe mâncare" [Marian 1994: 241]. Aceasta pentru că, în timpuri foarte îndepărtate, un împărat păgân a vrut să zădărnicească posturile creştinilor şi le-a spurcat pe rând, pâinea, apoi şi peştii, iar Sf. Toader i-a îndemnat să-şi schimbe obiceiurile şi să se hrănească, păstrându-şi trupul curat: „...Cu peşte şi cu grâu fiert amestecat cu miere! ... Dacă le vei da grâu fiert şi peşte, nu se vor spurca şi nici de foame nu vor muri, şi atunci mar le va fi mângâierea că i-ai ferit ca să nu-şi pângărească sufletul!/.../



Imagine din arhiva Centrului Creației Populare Dolj

De atunci apoi şi până în ziua de astăzi nu obicinuiesc oamenii a mânca peşte în decursul postului mare, afară de Florii şi de Buna-Vestire, crezând că numai în aceste două zile e bine de mâncat, iar în celelalte e spurcat.

Şi tot de atunci se trage şi obiceiul că duc oamenii în fiecare an în ziua de Sân-Toader colivă, adecă grâu fiert şi îndulcit cu miere, la biserică!" [Marian 1994: 266]

Ca orice sărbătoare cu substrat străvechi, zilele Sântoaderului sunt încărcate de semnificații multiple ce rezultă atât dintr-un sincretism de planuri, cât şi din resemantizări, reinterpretări şi revalorizări ce şi-au spus cuvântul în forma şi sensul riturilor, textelor şi obiceiurilor.

Este de presupus că dominantele sărbătorii – celebrarea renaşterii vegetației şi inaugurarea unei noi etape a cultului morților – au fost cele mai puternice, deoarece ele se întrevăd şi astăzi atât în practicile rituale, cât şi în viața ceremonială şi în relatările înregistrate. Acestea creionează, de altfel, contururile oricărei sărbători de inaugurare a unei noi etape, de început, iar Sântoaderul este o asemenea sărbătoare ce marchează granița între iarnă şi primăvară, între dulcele Crăciunului şi Postul Mare.

Dar, în afara textului citat, Sf. Toader nu apare ca ziditor al lumii sau măcar părtaş la actul cosmogonic, cu excepția interdicțiilor privind muncile feminine (în special, torsul, urzitul şi țesutul) ce trimit, de la gestul aparent umil desfăşurat în microuniversul casnic, la cel al urzirii lumii [Hedeşan 1998][1]. S-ar putea spune că, de fapt, felul în care Toader-diaconul îşi pune în practică jurământul monahal este comparabil cu legământul celebrului personaj biblic, Noe, întrucât este în mod evident o reînnoire, o purificare a lumii după modelul sacru inițial. Aşadar, prezența lui este, aşa cum remarca O. Buhociu, similară cu a eroilor, titanilor şi giganților antici îndepărtându-se, prin aceasta, de modelul creştin.

Ceea ce stimulează interesul cercetătorilor şi discuțiile de mitologie comparată este prezența calului ca animal teriomorf punitiv, substitut şi emblemă a zeității numită Sântoader în contextul ciclului sărbătoresc pascal. Calul, animal psihopomp şi solar în acelaşi timp, emblemă a masculinității eroice prin excelență, căruia cercetătorii îi recunosc „dimensiunea *liminală* a simbolismului său" [Coman 1986:36] este o prezență extrem de interesantă în colindul citat, întrucât simbolizează însuşi sufletul eroului. Fenomenul poetic ce a generat o asemenea imagine este deosebit de interesant şi de elaborat. Prin metafora suflet-cal, textul unifică semnificațiile precreştine despre care am vorbit deja (erou-cavaler, eroul-centaur, întemeietor şi restaurator al ordinii), cu cele creştine (eroul creştin, supus jurământului monahal, luptător pentru ordinea instituită prin jertfa Domnului).

Chiar dacă textul prezintă toate indiciile pentru a fi pus la îndoială ca piesă destinată urării, chiar dacă unicitatea lui pune serioase probleme în ceea ce priveşte geneza şi circulația, „Toader Diaconul" rămâne o piesă demnă de studiat, atât prin conectare la configurația sărbătorii de primăvară atât de complexă, cât şi la cea a Crăciunului şi Anului Nou.

Ceea ce, în ultimă instanță ar face acceptabilă performarea textului ca unul de urare ar fi condiția şi atributele eroului manifestate în cele două momente menționate din an, ambele fiind încărcate cu energiile începutului, ale reînnoirii, ale purificării. Astfel, Sf. Toader – atât cel arhaic, răzbunător şi imprevizibil, cât şi cel creştin, ce consfințeşte reguli de comportament ritual legate de cultul agrar şi de cel al morților, dar şi de rânduielile anotimpurilor - se poate afirma ca un personaj-model la care să se raporteze comportamentul uman în „timpul tare" al trecerii de la un an la altul, de la un sezon la altul.

Bibliografie:

1. G. Dem. Teodorescu. 1982. *Poezii populare române* (ediție critică, note, glosar, bibliografie şi indice de George Antofi; prefață de Ovidiu Papadima), Bucureşti, Editura Minerva.

2. Octavian Buhociu. 1979. *Folclorul de iarnă, Ziorile şi poezia păstorească*, Bucureşti, Editura Minerva.

3. Monica Brătulescu. 1981. *Colinda românească (The Romanian Colinda, Winter-Solstice Songs)*, Bucureşti, Eitura Minerva.

4. Antoaneta Olteanu. 2001. *Calendarele poporului român (Calendarul sărbătorilor cu dată fixă, calendarul sărbătorilor mobile, calendarul anotimpurilor, calendarul săptămânal, calendarul zilelor şi nopților, calendarul lunar, cuprinde şi viețile sfinților ortodocşi)*, Bucureşti, Editura Paideia

5. S. Fl. Marian.1994. *Sărbătorile la Români* (studiu etnografic), vol I, ediție îngrijită şi introducere de Iordan Datcu, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române

6. Otilia Hedeşan. 1998. *Lecții despre calendar*, Timişoara, Universitatea de Vest.

7. Mihai Coman. 1986. *Mitologie populară românească*, vol I (*Viețuitoarele pământului şi ale apei*), Bucureşti, Editura Minerva.

Corpul uman: legături cosmice - ocurențe benefice și tabu-uri (I)

Camelia Burghele

Revenim din numărul anterior al revistei, cu detalierea legăturilor cosmice ale corpului pe calea dobândirii şi menţinerii sănătăţii, dar şi cu tabuurile impuse corpului, în acelaşi scop:

Corpul uman desemnează un microcosm angajat într-un dialog cu macrocosmosul printr-o rețea densă de acțiuni - demersuri magice, magico-religioase sau etnoterapeutice - multe dintre ele ritualizate, unele conservate astfel, altele golite pe parcurs de încărcătură rituală, dar performate ca atare în virtutea cutumei comunitare. Aceste reprezentări constituie pârghia existenței omului societății tradiționale în macrocosmos, iar ocurențele acestor demersuri terapeutice îl fac consubstanțial universului.

Ne putem gândi, pentru început, *la contactul corpului uman cu elementele primordiale ale universului*; contactul corpului cu pământul fructifică acele valențe telurice ce alimentează puterile regeneratoare şi vindecătoare ale pământului [Evseev 1998: 496]. Contactul direct cu talpa de lut a casei, solul familial al locuinței, liniştitor şi intim, este nu doar rememorat, ci şi practicat până în zilele noastre [Ghinoiu1999:148], atât în cazul naşterilor cu dureri, cât şi în momentele dificile şi dureroase ce preced trecerea în lumea umbrelor. Legătura organică cu pământul alină suferințele şi dă putere celui aflat în situații limită. Aceleaşi puteri curative sunt activate şi în cazul scenariilor magico-ritualice de vindecare a bolnavului prin contactul nemijlocit cu pământul. Este cazul *luării urmei mici sau mari* în scop terapeutic[1] [Burghele 2000: 238 – 39, 258 - 61], de obicei în hotarul satului, de către o persoană specializată, cel mai adesea descântătoarea satului. Conturul (urma) trupului sau a piciorului în contact cu pământul se ia şi se întoarce, pentru ca, într-un act de analogie magică, să involueze şi boala, brazda de pământ îngropându-se în locuri polarizate puternic negativ, sub *mejia (mnezunia)* ce desparte ogoarele sau în cimitir. În funcție de gravitatea bolii, este reclamată prezența obligatorie a bolnavului ~~la~~ locul demersului curativ sau doar a unor haine aparținând celui bolnav.

Scenariul performat, în care alăturarea simbolică a trupului cu pământul vizează apelul la starea primordială a simbiozei omului cu elementele telurice care l-au zămislit şi în care, conform dogmei creştine, se va întoarce, activează două coordonate ale spațiului chtonian: mai întâi capacitatea nemărginită a acestuia, datorită imensității sale, de a "înghiți" răul de orice fel, deci şi boala, şi de a-l anihila, într-un reflex al imaginarului popular bazat, probabil, încă o dată pe conştiința efemerității omului pe pământ, iar apoi rememorarea colectivă a unui echilibru organic între om şi pământul care îi furnizează hrana şi toate celelalte necesare vieții, oferindu-i totodată protecție şi afecțiune. Ca o dovadă a universalității puterii proteguitoare a pământului şi a valențelor sale speciale nu doar de redare a sănătății, ci şi de prevenire a îmbolnăvirii, contactul nemijlocit cu pământul este reclamat nu doar la începutul vieții şi la sfârşitul ei, ori în momentele de tulburare a armoniei organice, ci şi în momentul consacrării unei anume ordini sociale, simbol al intrării dintr-un segment al vieții în altul, deci într-un moment de trecere în care acelaşi echilibru mereu reclamat între om şi cosmos ar putea fi pus în pericol. Astfel, ca element constitutiv al unui rit de trecere, mirii erau îndemnați să doarmă în prima noapte după nuntă pe un aşternut pus direct pe pământ, fie afară, dacă vremea o permitea, fie pe podeaua de lut a casei, dacă era frig, pentru ca partenerii noului cuplu "să fie sănătoşi ca pământul"[Vulcănescu 1987: 446].

Apelul la forța echilibrantă a pământului, dotat în *patternul* popular cu atribute sacrale, conturează aşadar o atitudine sistemică, reiterând metaforic mitul lui Anteu ori de câte ori armonia interioară a omului este în pericol de a fi perturbată. Acțiunea de recalibrare şi aptitudinea terapeutică astfel exploatată a pământului este continuată prin apelul la celelalte elemente primordiale, apa şi focul. Remarcabil este faptul că demersurile terapeutice de rearanjare a principiilor perturbate nu aduc în prim plan antagonismele dintre elemente, ci permanentizează complementaritatea lor, pământul, focul şi apa fiind prezente în scenariile tămăduitoare sau regeneratoare într-o perpetuă corelare. Aşa cum susțineam şi cu alte ocazii, notabilă este îngemănarea acestor elemente sacrale în economia descântecului, când greutatea pământului sau potențialul magico - terapeutic al metalelor telurice sunt completate de forța interioară a focului şi a cărbunilor aprinşi sau de mobilitatea şi disponibilitatea pentru curățenia rituală a apei neîncepute.

În cele mai multe dintre cazuri, contactul cu elementele primordiale ale universului este dublat de aplicarea pe corp a unor *remedii terapeutice de natură animală sau vegetală*, în virtutea aceluiaşi deziderat al restabilirii ordinii interioare perturbate de factorul malign. Se face apel la "virtuțile buruienilor de leac, atât de universal admise. Întreaga farmacopee şi medicină primitivă e bazată pe buruienile de leac şi îndărătul intențiilor terapeutice se află întotdeauna intenții regeneratoare", căci omul se fortifică şi renaşte, recăpătându-şi starea de bine şi de armonie în urma tratamentului cu ierburi miraculoase asemeni naturii care se regenerează în fiecare an [Durand 2000 : 296]. Cele mai multe dintre leacurile opoterapiei fac apel la şerpi, broaşte sau porumbei [Gorovei 1995:284;Laugier1925: 8 - 9], toate considerate însă animale de descendență superioară, animale dotate cu puteri excepționale, potrivite pentru a-şi oferi surplusul energetic trupului uman sleit de boală şi pentru a-l reintroduce în circuitul universal firesc, echilibrat, de dinaintea bolii. Pentru concepția tradițională sferică, organică, asupra locului bine conturat al omului în univers, "un élément minéral ou végétal est supposé aider à guérir d'un mal s'il comporte dans sa forme, son fonctionnement ou sa substance certaines similitudes avec l'organe atteint ou les apparences de la maladie"[Le Breton 1990:86]. Într-adevăr, dincolo de reflexul mitologic al metodei terapeutice prin apelul la anumite plante sau animale valorizate intens în secvențe ale unei istorii exemplare, similitudinea activată magico-ritualic funcționează fără greş, accentuând corespondențele dintre organismul uman şi anumite forme vegetale sau animale ale mediului înconjurător şi conferind plaje largi praxisului magico-curativ bazat pe *similia similibus curantur*.

De altfel, şi contactul cu alte corpuri, umane sau nu, intrate în rezonanță cu cel al bolnavului este, la rândul ei, o metodă de resemantizare a raporturilor dintre om şi universul ce l-a generat. Ne gândim aici mai ales la poziționările pacientului față de vindecătorul său; ei aparțin aceleiaşi tabere, pentru că amândoi îşi doresc refacerea echilibrului inițial prin înlăturarea maledicției cu urmări grave în planul sănătății. Amândoi se subsumează aceleiaşi credințe în eficacitatea ritului (aşa cum postula încă de la început Frazer), condiție *sine qua non* pentru performarea şi reuşita demersului terapeutic. Însă în vreme ce bolnavul nu deține puterea de a anihila forțele răului, vindecătorul, aparținând unei ordini spirituale superioare, o poate face, atunci când stăpâneşte cunoştințe ezoterice şi se bucură de sprijinul unei forțe bine intenționate, dornice să-şi dea concursul în restabilirea legăturilor armonioase de dinaintea momentului de ruptură: "forțele obscure şi supuşii lor, demonii şi vracii cei răi sunt adevăratele cauze ale bolii. Cel care tămăduieşte, făcând şi el parte din această ordine invizibilă şi de temut, poate înlătura cu uşurință boala. El a ales tabăra binelui şi va trebui deci să învețe a citi semnele răului care-l chinuie pe bolnavul său, pentru a afla cauza atacului malefic şi a-l vindeca" [Cocagnac 1997 : 337]. Gesturile descântătoarei, paralele incantației, certifică virtualitatea performerului dotat cu har, transformat astfel, prin gestul de a pune mâinile pe trupul bolnav, de a unge cu apă descântată, untdelemn sau untură părțile afectate de boală sau de a sufla asupra bolnavului ("sufli păstă iel şi-i trece şi-l unji la coşu keptului, pă frunte şi la inkeieturi"[2]) într-o cutie de rezonanță între pacientul bolnav şi instanțele superioare prin intermediul cărora ar putea redobândi starea armonică inițială. În plan secund însă, avem în vedere şi raporturile bolnavului cu leacul recomandat şi aplicat sau cu instrumentarul reclamat de practicile tradiționale de vindecare. Astfel este cazul, de exemplu, al cărților sfinte de molitve sau alte rugăciuni pentru sănătate ori a răvaşelor pentru samcă, transformate în amulete şi purtate în proximitatea persoanei, ştiute fiind virtuțile magico-terapeutice ale cărții, scrisurilor şi înscrisurilor sau utilizarea apei sfințite în biserică, nu doar pentru oameni, ci şi pentru vite şi gospodărie, pentru ca orice corp intrat în contact direct cu stropii de apă să poată beneficia de virtuțile ei apotropaice şi tămăduitoare (în satele din Ardeal din apa sfințită de preot se dă tuturor membrilor familiei, dar şi animalelor, iar surplusul este folosit pentru stropirea uşilor şi ferestrelor, a leagănului nou-născutului, a gospodăriilor anexe şi a grădinilor; ceea ce rămâne se toarnă în fântână, pentru ca toată apa să se sfințească şi toți cei care vor bea apă de acolo să fie binecuvântați şi feriți de boli).

Deseori, pentru a anihila eficient forțele răului, vraciul sau tămăduitorul inițiază şi un *contact cu astrele*, ştiut fiind faptul că, intuitiv sau imaginativ, pentru om, luna, soarele, stelele şi unele dintre planete pot orândui starea universului. Ca principiu de bază al homeopatiei, "la vision astrologique du corps inscrivant les organes sur l'influence des planètes à travers une traume de correspondances: l'homme y apparait comme un microcosme. Les mêmes constituants entrant dans la composition de l'univers, les lois qui régissent le comportament de l'homme reposent sur les qualités ou les mouvements des astres. Le magnétiseur transmet par l'imposition des mains une énergie qui regénère les zones malades et remet le corps en harmonie avec les flux de son environnement [Le Breton 1990: 86].

Probabil că cea mai intens valorificată dintre astre este luna. O regăsim în numeroase dintre practicile magico-terapeutice, căci se ştie că luna este cea care ordonează viața femeii (ciclul lunar - ciclul menstrual), implicându-se astfel, prin reflexe în sănătatea oamenilor şi relaționând-o direct cu imensitatea organizată intern a cosmosului. Semantica lunară, din perspectiva praxisului terapeutic şi psihoterapeutic, se construieşte pe două axe: este vorba mai întâi de starea schimbătoare a lunii, de cele patru faze (pătrare) ale ei, tot atâtea momente ale unei epifanii dramatice: "în vreme ce soarele rămâne asemănător cu el însuşi, în afara rarelor sale eclipse, în vreme ce el nu lipseşte decât un scurt răstimp din peisajul uman, luna, în ce-o priveşte, e un astru care creşte, descreşte, dispare, un astru capricios" [Durand 2000 :96]. Prin similitudine, şi boala poate trece prin astfel de faze, cunoscând momente de expansiune, dar şi de regres. O a doua coordonată este cea a simbolismului dezvoltat de astrul nopții: dincolo de feminitatea ei de netăgăduit, lunii i se atribuie o putere malefică, ce deseori o relaționează direct cu moartea [Durand 2000: 95 - 97] şi aceasta este ipostaza lunii ce trebuie sensibilizată de către cei ce i se adresează. Urmarea acestei semantici a sensibilității şi a puterii, de a genera, în egală măsură, în jurul ei, dezechilibre şi echilibre, îi corespunde o retorică adecvată la nivelul celor care-i cer sprijinul în procesul de tămăduire, retorică ce se dezvoltă mai ales în formule eufemistice, de rugăminte, de umilă solicitare a puterilor ei benefice.

Un exemplu este oferit de secvențele discursive asimilate unor descântece populare terapeutice, adresate direct lunii, gestionară a sănătății omului şi garant al bunelor raporturi dintre acesta şi univers:

"Lună, lună, / Doamnă bună, /Io-ți dau ție bunătatea, /Tu-mi dă mie sănătatea.

Zâci de trei ori când iese luna şi te doare ceva, mai ales dinții şi măselele"[3].

"Lună nouă, /Lună nouă, /Taie pita-n două/Şi ne dă şi nouă.

Doamne, oăkii tăi /Să sugă mnijeii mei"[4]

"Când vezi lună nouă te adresezi la ea sărind în sus de trei ori şi zicând:

Lună nouă, sănătos m-ai găsit, sănătos să mă laşi!

Când vezi lună nouă, ieşi în bătătura casei şi te adresezi la ea cu următoarele cuvinte:

Lună nouă, /Lună nouă, /Taie pâinea-n două, /Ție jumătate,/Mie sănătate".[Gorovei 1995:125].

Mai mult, "pruncul mic nu să lasă să doarmă cu capul la lună, că-l pot prinde bolile"[5].

Sănătatea omului este însă aprioric garantată de regimul diurn, de lumină şi de soare, pentru că, înainte de toate "soarele-i sănătate curată"[6]. Şi dinamica solară poate influența mersul bolii. Graficul acesteia îl copiază pe cel al soarelui, de aceea se preferă apusul soarelui pentru performarea descântecelor de boală, astfel încât boala să scadă odată cu descreşterea astrului. Odată ce puterea luminoasă şi sănătoasă a soarelui scade, se diminuează, şi forța protectoare a acestuia, amurgul şi apusul făcând loc spiritelor necurate, aducătoare de maleficii: "hainele copilului nu se lasă în ogradă, după ce a asfințit soarele, ca să nu vâre zânele boalele în iele" [Gorovei 1995:315].

Continuând scala apropierilor omului de forțe ce i-ar putea facilita refacerea momentelor de armonie universală oferite de starea de sănătate, armonie bruiată de factorii maligni naturali ori supranaturali, un capitol bine reprezentat este cel al *contactului cu sacrul,* sub diferitele sale forme, desemnând punctele de maximă emergență ale pietății populare, mai ales că "sensul sacrului este capacitatea acestuia de a face minuni, de a răsturna ordinea firească, de a răsturna ordinea temporar periclitată de forțele malefice, de puterile diavolului" [Nicoară 1997:125]. În legătură cu vindecarea trupului şi a sufletului şi redarea acestora armoniei universale, dimensiunea sacră selectată din paradigma devoțiunii creştine este cea a mirabilului, reflex al unei mentalități creştine capabile să accepte astfel minunile, actele supranaturale de esență religioasă, miraculosul [Le Goff 1992: 52 -3]. În această trăire a sacrului se înscriu rugăciunile şi implorările bolnavului către Dumnezeul sufletelor şi al inimilor, fie în varianta lor directă, fie mijlocit, prin intermediul preotului, la liturghii, sărbători sau maslu, apelul la manifestările taumaturgice ale sfinților creştini sau frecvente ipostaze ale cultului marial, prin cinstirea şi sărutul icoanelor, pelerinajele la locuri receptate ca sfinte prin prisma performării unor acte mirabile - "aparițiile" sau "icona lacrimans" - dat fiind faptul că, în conştiința religioasă, "mirabilul trimite la fapte cu valoare pozitivă, cum ar fi vindecările sau salvările" [Nicoară 1997:124]. Se apelează la statui ale unor sfinți tămăduitori sau cruci dătătoare de putere, racle cu sfinte moaşte ("este imposibil să ne imaginăm câte minuni s-au făcut la aceste sfinte moaşte, câte boli s-au vindecat") [Bălan 1999:13] sau pur şi simplu la fântâni, izvoare, grote, copaci, poienițe, pietre asociate unor acte exemplare inițiate de personaje dotate cu atribute sacrale ("l' eau, la grotte, l' arbre, ces elements des vieux cultes cosmiques, constituent les supports matériels des pouvoirs thaumaturgiques du saint") [Lebrun, 1995:117 - 18]. Integrarea omului în rotunjimea universului se direcționează chiar spre contactul nemijlocit cu reverberațiile sacrului, cu iterările periodice ale acestuia în cotidian: "pentru ca să nu te prindă frigurile, durerile de cap, de piept şi de stomac, e bine ca la Bobotează, când se afundă steagul în râu, să te speli în acel moment cu apă de râu, căci tot anul eşti sănătos" [Gorovei 1995:10].

În fine, actul de vindecare ca raport de optimizare între dorințele umane şi puterile cosmice stimulează şi *legături mitice*, refăcute simbolic cu această ocazie. Este cazul vindecărilor prin "înghițirea" simbolică înlăuntrul său a omului bolnav de un animal mitologic, un fel de "pansament biologic", în care transferul de putere de la animalul mitologic la om se face neintermediat, bine direcționat spre

organismul slăbit de boală. Actul terapeutic este calchiat după sensibilitatea populară conform căreia atât omul, cât şi întregul univers sunt supuse unor degradări ocazionale sau periodice, iar readucerea lor la starea primordială de perfecţiune se realizează nu mecanic, prin înlocuirea segmentului afectat de malignitate, ci printr-o regenerare simbolică, printr-o reîntoarcere la una dintre imaginile - matcă ale originilor, prin regenerarea simbolică, echivalentă metafizic cu o nouă creaţie. Mecanismele activate în aceste condiţii sunt mitico-magice, iar vindecarea este considerată completă abia atunci când pacientul, totalmente învăluit în blana animalului, este protagonistul unei regenerări complete, a unei renaşteri mitice, dovadă a faptului că întregul procedeu terapeutic "este inspirat din miturile care păreau să ofere omului arhaic explicaţia manifestărilor naturale şi a propriei sale existenţe, cât şi de credinţa în posibilitatea renaşterii şi a regenerării cosmosului şi a individului". [Brătescu1973:64] Din aceleaşi considerente, ale schimbului de energie între om şi animale cu valoare exemplară, dar şi cu puteri fizice recunoscute cultural (mituri, balade, snoave) şi deseori apelate, terapia prin astfel de pansamente vii sau cataplasme animaliere reclamă anumite specii: iepure, urs, miel, oaie.

Bibliografie:

1. Ivan Evseev. 1998. *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească*, Timişoara
2. Ion Ghinoiu. 1999. *Lumea de aici, lumea de dincolo*, Bucureşti.
3. Romulus Vulcănescu. 1987. *Mitologie română,* Bucureşti.
4. Gilbert Durand. 2000. *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti
5. Artur Gorovei. 1995. *Credinţi şi superstiţii ale poporului român*, Bucureşti; Charles Laugier 1925. *Contribuţiuni la etnografia Olteniei*, Craiova.
6. David Le Breton. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris
7. Maurice Cocagnac. 1997. *Simbolurile biblice. Lexicon teologic*, Bucureşti.
8. Toader Nicoară. 1997. *Transilvania la începuturile timpurilor moderne (1680 - 1800). Societate rurală şi mentalităţi colective,* Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană
9. Jacques Le Goff. 1992. *Imaginarul medieval*, Bucureşti, Editura Meridiane.
10. François Lebrun. 1995. *Se soigner autrefois. Médecins, saints et sorciers aux XVII et XVIII siècle*, Paris.
11. Gheorghe Brătescu. 1973. *Limitele empirismului în medicina populară* în *Aspecte istorice ale medicinei în mediul rural*, Bucureşti.
12. Arhimandrit Ioanichie Bălan 1993. *Sfintele moaşte din România*, Roman.

Note:

1. informaţii semnificative despre această practică magico-ritualică de luare a urmei, mici sau mari, adică doar a piciorului sau a întregului corp, au fost date într-o lucrare anterioară, în care încercam să surprind încărcătura magică a spaţiilor telurice din hotarul satului, spaţii exploatate consecvent de descântătoarele satului şi de terapeuţii populari (Camelia Burghele 2000. *În numele magiei terapeutice*, Zalău
2. inf. Ţurcaş Floare, Pleşca - Sălaj
3. inf. Gui Aurica, Valcău de Jos – Sălaj
4. inf. Maria Ţâplea, Zalha – Sălaj
5. inf. Ţurcaş Floare, Plesca – Sălaj
6. inf. Gui Gavril, Valcău de Jos – Sălaj

Comunicarea canonului

Otilia Hedeşan

...a avut loc în după-amiaza de 27 august 1998, în locuinţa din Slatina - Bor a lui Slobodan. Totul a pornit de la un foarte scurt cântec, *Floricică-ntunecată*. După ce bătrânul lăutar a anunţat că o să mi-l cânte l-am întrebat, mai degrabă mecanic decât în speranţa că voi afla lucruri interesante, de unde îl ştie. Mi-a răspuns, mult mai amănunţit decât proceda când puneam asemenea întrebări, că acesta este un cântec pe care l-a preluat de la "maistorul de la care a învăţat" el, Iancu Tâcan din Lugniţa, care, la rândul său, îl ştia de la Filip din Gârleana. Transcriu, în continuare, discuţia foarte amplă care a alcătuit contextul acestui cântec, un context fără îndoială mult mai bogat în informaţii decât textul însuşi. "L-am învăţat de la maistorul meu, Iancu Tâcan, de la Lugniţa. El l-a învăţat de la Filip, unu', din Gârleana era el.

— Deci să-nţeleg că aceste cântece nu mergeau pe sate, ci de la maistor la maistor...

— Aşa, Aşa... El de la Filip, ăla, a învăţat. Filip, ăla, a fost buuun! Cum v-am mai povestit io vouă, Iancu şi Filip, ei au cântat măreţ. Este unul ce-a-nvăţat, e-te ăsta, cum ziserăm, din Osnicea...

— Ghiţă!

— ...de la Pătru Osniceanu' care a cântat Iancu cu el. Amă ăla alte cântece... A cântat şi ăla, amă n-a cântat Aşa măreţ. A cântat Aşa, *****, Aşa, cum să-şi spun, n-a fost vorbe, nu e milos, Aşa, să să lipească, cum miarea, miarea, ma de stup e mai dulce. A de-albină .

Ei, uite-acuma, să-şi spun, uite, ăla cântec, *Floricică-ntunecată*, ăla cântec mai întâi Filip l-a cântat. Aia vine cam de dragoste! Câta. Nu e baş aşa, amă Filip l-a cântat muuult frumos de cum l-a cântat Pătru. şi Draghi trăbă să-l ştie, amă Draghi l-a-nvăţat cu ăsta, ce-şi spun io, de-i cam ca a lu Ghiţă. Acuma nu e moară să-l slobozi tu ăsta! (Arată înspre reportofon.) Cum să-şi spun: Filip a cântat acuma aşa:

Floricică-ntunecată,
Ce eşti neagră şi uscată?

Da' ăştia, cum spusăi, Ghiţă, cântă:

Florici-i-ică-ntuneca-a-tă...
Aicea vine ca după ăl mort. [Soţia râde în hohote.] Mă-nţălegi?

— Am înţeles!

— şi-a ăla care nu ştie, zice că-i bun de nu mai poate! Dar care ştie, el nu te-ascultă.

— Dar sunt mulşi cei care ştiu, sau cei mai mulşi oricum nu ştiu şi atunci, cum le cânşi Aşa este bine?

— Mândreaţă! Ba cântă, care aud Aşa glas taaare. Da' ăsta, Filip ăsta, cânta cu glas mereor, amă aşa s-a lipit, ştii? Da' ăştia, ca unde-s beşi, s-aude... Că n-a fost de astea, atuncea... (Bătrânul arată spre staţia de amplificare a nepotului său.) Mă nădşi? şi de aia a fost razlişă mare, el a cântat mult frumos. şi Draghi cântă, numa' iar aşa, o ia, câta, cam - cam. Mână-l pe Draghi, el cântă:

Florici-i-că-ntuneca-a-tă,
Ce eşti neagră şi usca-a-tă?

Numa' vezi, asta trăbă:

Floricică-ntunecată,
Ce eşti neagră şi uscată?
Neagră mi-s de neamul meu,
Uscată-s de doru-al tău.

Vezi, vine aşa, da' ei:

*Neagră sînt de neamu-al **m-e-e-u**,*
*Uscată de **do-oru**-al **tă-ă-u**.*

Vine ca după al mort! [Înregistrare întreruptă.] Eu mult am cântat cu Filip, ăla, că n-a fost cu care. Că ăla a cântat cu fratele lui. El a avut un frate...

— Nu mai trăieşte Filip?

— Ău, ăla a murit încă pe vreamea ratului. Auuu! Când au cântat ei amândoi, de pe boală te-au sculat! Aveau ei: unu-ncepea, şi-atunci ălalalt... Unul zicea, cum să-şi spun, "Floricică", ălalat, "ntunecată..." Îi ia din gât vorba. Aşa cântau, Aşa de dulce şi, aşa, că te iau fiorii. Aia a fost, câta... Nu se face aia, aia s-a pierdut. Nu mai poate să se mai întoarcă. Asta nu mai poate să fie. Numai astea ce iastă de noi, amă aia ce-a fost, s-a pierdut.

Acuma, *Floricică-ntunecată* şi-o cânt şi s-o snimui bine:

[instrumental]
Floricică-ntunecată
Ce eşti neagră şi uscată?
Neagră mi-s de neamu-al meu
Uscată de doru-al tău!
Bruma mi te-a brumărit-î
Au că vreama şi-a venit-î?
Bruma nu m-a brumărit-î
Nici vreamea nu mi-a venit-î!
Numa-s neagră şi-s uscată
De ibovnic mi-s lăsată.
Lăsată
În mijlocul drumului.
[instrumental]
Care iubeaşte şi lasă,
Pice-i carnea de pe oasă!
Să-i rămână osul gol-î,
Cum am rămas io cu dor-î!

ăsta-i demult, l-a cântat Filip, mai întâi el a adus cântecul ăsta. La tata meu mult i-a fost drag de Filip. La al meu botez, la nunta lui, tot pe Filip l-a luvat" [11].

Invocarea înaintaşilor săi întru ale lăutăritului i-a provocat lui Slobodan dorinţa de a-mi vorbi mai amănunţit despre felul în care cântau aceştia. În acord cu stilul în care a fost instruit, frazele bătrânului lăutar au devenit, încet-încet, maiestuoase: "Uite, ăsta cântec, *Floricică-ntunecată*, mai întâi Filip l-a cântat! Cam de dragoste, câta... Numa' Filip l-a cântat mult frumos... A cântat Aşa, măreţ, să se lipească, cum vorbim... Cum miarea, miarea! Ma de stup e mai dulce!" Astfel aşezate, informaţiile care îmi parvin pare că reconstruiesc imaginea unui personaj întemeietor, care a stabilit, de la început, ordinea lucrurilor. Filip, lăutarul din care se revendică Slobodan a impus cântece — "ăsta cântec mai întâi Filip l-a cântat" — şi a statuat felul în care acestea trebuie interpretate. Ca orice personaj care a trăit într-un timp exemplar, şi Filip din Gârleana a cunoscut anumite tehnici de interpretare care nu mai sunt accesibile urmaşilor săi. Doar el şi fratele său puteau cânta împreună, "luându-şi, unul altuia, vorbele din gât". Slobodan însuşi, ca un cântăreţ care a probat multe şi a năzuit, mereu, să fie pe măsura înaintaşilor săi, a încercat să cânte într-o asemenea manieră, dar a constatat că nu este suficient să cunoşti stilul de preluare a melodiei, ci trebuie să descoperi exact persoana potrivită pentru un asemenea ansamblu, ceea ce implică o şansă atât de mare — o şansă pe care Slobodan o consideră un "dar de la Dumnezeu"! — încât, în mod practic, este destul de probabil să nu reuşeşti, niciodată, în această privinţă.

Deşi precizările lăutarului mi s-au părut, de la bun început, impresionante, am fost tentată doar să le încadrez aceluiaşi stil encomiastic în care lăutarii din Timoc se caracterizează reciproc. Reanalizându-le în funcţie de ceea ce a urmat, constat că ele prezintă o însemnătate particulară cel puţin din două motive: mai întâi, pentru că aici Slobodan enunţă criteriile determinante ale frumosului în domeniul cântecului tradiţional; în al doilea rând — şi mai ales acest lucru ar fi trebuit să mă pună în stare de alertă! — era vorba despre o situaţie de comunicare nouă: Slobodan îmi transmisese, întotdeauna, cu plăcere, texte, dar nu mi-a răspuns niciodată în amănunt la întrebările mele despre "meşteşugul" cântatului. Îi ştiam opiniile doar în mod indirect, din observaţiile pe care le făcea pe marginea textelor consăteanului său mai tânăr, Draghi Cârcioabă.

Citind printre rânduri aceste observaţii de natură poetico-retorică ale lui Slobodan a lu Bâz, constat că ele nu pot fi înţelese fără a le remodela contextul. Mi se pare esenţial că principalele precepte estetice pe care bătrânul lăutar le formulează sunt bisecvenţiale: ele conţin o parte iniţială, care este echivalentă cu modelul de urmat, un fel de "aşa da" şi, apoi, o parte secundă, care configurează un contramodel, un "aşa nu". Tot ceea ce trebuie pus în act, în condiţiile performării celui mai umil cântec — Foarte probabil că tocmai de aceea o asemenea discuţie s-a iscat în jurul unei piese neînsemnate, care serveşte mai cu seamă ca mostră pentru transformări şi retransformări interpretative. —, ţine de partea întâi a acestor "învăţături" tradiţionale. Pentru Slobodan, fidel maeştrilor săi, aceste precepte sunt destul de generoase, deşi trebuie să observ că generozitatea lor este direct proporţională cu caracterul difuz. *Mult frumos* este echivalent cu *măreţ* şi *dulce*, iar măreţ— "maiestuos", aş spune, retraducând termenul într-o română actuală — înseamnă, ceva mai concret, *andante* şi *sotto voce*, adică, în termenii lui Slobodan, *mereor*, în vreme ce *dulce*, intensificat de lăutar prin fraza "ca miarea, amă de stup e mai dulce" s-ar putea explica prin *să se lege* şi *să-l doară pe om aici*, adică la inimă. În sistema contraexemplelor, interpretarea este defectuoasă atunci când *lăutarul cântă prea tare*, când melodia sa pare disforică, *te doboară* — cum se explică bătrânul —, într-un cuvânt, când *cântă "ca după mort"*.

Exerciţiul de diferenţiere a stilurilor tradiţionale pe care l-a executat înaintea mea bătrânul lăutar nu face decât să confirme această polarizare a criteriilor frumosului. Slobodan mi-a cântat *Floricică-ntunecată* în maniera sa şi a maeştrilor săi şi, apoi, în maniera lui Draghi şi a maeştrilor acestuia. Diferenţele, după cum indică dactilograma de mai sus, ţin doar de figurile sonore ale textului: în vreme ce stilul maeştrilor lui Slobodan este unul mai simplu, cel al maeştrilor lui Draghi este unul mai încărcat. Pe plan strict fonologic, această diferenţă se poate caracteriza prin preferinţa pentru dublarea sau triplarea, patetică, a unor anumite sunete, sau, într-o terminologie retorică, prin recursul la epenteze de tip vocalic. Pe plan muzical, diferenţele sunt similare: varianta pentru care optează Slobodan este una cu o linie melodică fermă, în vreme ce a lui Draghi este îngreunată de melisme, de podoabe care acoperă, melodic, silabele obişnuite în plus prin dezvoltarea epentezelor cu tentă retorică. Totuşi, deşi diferenţele ţin mai degrabă de tehnică decât de principiile elaborării textului, după încheierea demonstraţiei, Slobodan a declarat sentenţios: "...aicea vine ca după mort, mă-nţelegi!" — ceea ce a determinat-o pe soţia bătrânului, care tocmai trecea prin cameră, să râdă cu evidentă superioritate. Aşa cum preferă să-l interpreteze Slobodan, "cântecul te ridică, nu te doboară", deşi el nu se poate cânta cu prea mare intensitate. "...era cu glas mereor / încet/", spune lăutarul, constatând, ironic, că cei de la care a învăţat Draghi puteau cânta "ca staţiile" — de amplificare, bineînţeles —.

Toate aceste observaţii nu sunt, însă, de natură să indice superioritatea stilului lui Slobodan în raport cu cel al lui Draghi şi, dacă le-am aplica *tale quale* unui alt text interpretat de cei doi, foarte probabil că nu ne-ar permite nici măcar să construim singuri varianta care ar fi ideală retoric pentru fiecare. În fond, *măreţia* şi *dulce* aşa opuse lui "*ca după mort*", formează, împreună cu acesta, doar categorii ideale, menite să dea valoare unui mod învăţat de interpretare a textelor. Altfel spus, cântecele sunt *măreţe* şi *dulci* nu pentru că ar fi posibil să se deceleze anumite elemente care să fie responsabile de aceste efecte, ci pur şi simplu pentru că aşa au fost concepute şi transmise de înaintaşi. Demonstraţia lui Slobodan bate, aşadar, destul de departe. Ea nu este o simplă discuţie despre text şi interpretarea sa, ci este o parabolă despre importanţa apartenenţei la o anumită tradiţie interpretativă. În virtutea raportării identitare la o asemenea tradiţie, tot ceea ce ţine de aceasta este frumos şi valoros, după cum tot ceea ce este în afara ei merită să fie evitat şi criticat. Evident, tradiţia priveşte doar retorica textului, nu şi componenţa acestuia, dovadă că nici unde bătrânul lăutar nu face referiri la eventualele distincţii de repertoriu dintre el şi maeştrii săi în raport cu Draghi şi înaintaşii acestuia.

După acest exerciţiu de variabilitate comentată de bătrânul lăutar atât sub aspect tehnic cât şi prin referire la efectele sale estetice — reductibile la aceleaşi precepte dragi lui Slobodan: *dulce* şi *măreţ*—, întreaga întâlnire a stat sub semnul stabilirii diferenţelor. "Eu cânt aşa" — începea bătrânul o nouă piesă — "amă Draghi cântă aşa". Sunt referiri care devin, pe parcurs, aluzii din ce în ce mai transparente la un gen de nemulţumire a lui Slobodan că încercarea sa de a-l învăţa pe singurul său consătean care putea să-i preia întru totul meşteşugul a eşuat. Este, totodată, vorba şi despre nemulţumirea bătrânului lăutar că stilul tradiţional în care el se înscrie nu a putut triumfa, prin sine, asupra celui al rivalilor săi. O provocare în care Draghi şi Slobodan sunt doar ultimele piese ale unei polemici retorice care vine de foarte demult dar care, din păcate, se va încheia odată cu ei.

Colindele de iarnă la români

Minodora Melcioiu

Colinda este o creație populară de origine străveche, cu rădăcini puternice în lumea traco-romană, iar extraordinara ei rezistență în timp, ca și păstrarea, prin ea, a formelor vechi de limbă românească, se datorează faptului că pornește din adâncul ființei umane.

Colindatul – zestre spirituală de neprețuit a culturii populare românești șterge spațiul – timp, cunoscut și banal, și ne transportă într-un spațiu – timp plin de mister și evlavie ce durează din preajma Crăciunului până după Anul Nou, spre Bobotează, căci, la români, Nașterea Domnului este cea mai mare și prețuită sărbătoare creștină.

Acest gen folcloric aparține stratului precreștin de identitate al neamului nostru și, tocmai de aceea, colinda a înflorit în spațiul românesc cu o diversitate și vitalitate necunoscute la nici un alt popor al lumii, ortodox sau neortodox.

Perioada de douăsprezece zile, cuprinsă între 24 decembrie și 6 ianuarie, este poate, una dintre cele mai bogate în practici ceremoniale, unele dintre ele de o arhaicitate și de o complexitate remarcabile.

Colindatul se practică la toate nivelele comunității tradiționale românești, apărând atestat într-un document datând din 1647, respectiv în Memorialul pastorului Andreas Mathesius din Cergăul Mic.

Etimologic, termenul *colindă*, *colind* și, mai rar, *corindă* provine din latinescul calendae, cu referire evidentă la calendele lui ianuarie din vechiul calendar roman, dată la care se sărbătorea anul nou .

Colindatul cunoaște astăzi pe teritoriul românesc o mare varietate formală, pornind de la componența cetei de colindători, modul de organizare al acesteia, stilul de interpretare, repertoriul și chiar momentul când se desfășoară colindatul.

Colindatul cetei de feciori corespunde Transilvaniei, unei părți din Bucovina și zonei muntoase a Olteniei, Țării Loviștei, unor sate din Ialomița, Călărași, Galați, Muscel, Ilfov. Denumirea cetei este dată tot în funcție de zonele etnografice: *ceată de juni*, *bute*, *dubași*, *vătășie*.

Colindatul cetei de copii este mai des întâlnit în Oltenia și în Muntenia, Banat și Transilvania vestică și în Făgăraș. Ei se numesc *Moș Ajun*, *Colindeți* sau *Pițărăi*.

După constituirea cetei de colindători, în jurul datei de 15 noiembrie, se intră în timpul ritual, în perioada pregătirilor pentru colindat.

Textul colindelor este, în general, în versuri și cuprinde o urare adâncă și mult nuanțată, adresată în funcție de persoană, pe categorii de vârstă și sex: *colinda de cocon*, *colinda de fată mare*, *de tineri căsătoriți*, sau pe profesii: *colinda de jude*, *de primar*, *de preot*, *de om bogat*.

O categorie aparte o reprezintă **colindele religioase** ce povestesc "istoria mântuirii", prezentând în structuri poetice conținutul celor șapte taine și preceptele vieții creștine.

Există și **colinde laice**, ele fiind, de fapt, un amalgam de elemente precreștine și creștine care supraviețuiesc în virtutea unor norme ale tradiției, extrem de bine conservate. Pe fondul precreștin au cuplat elemente de mitologie creștină iar textul colindei este și el ales în funcție de tipul de destinatar.

Mai există o formă cu totul specială de colindat, **colindatul cu măști**, formă primară a acestui fenomen. Măștile sunt supraviețuiri ale unui substrat precreștin, foarte bine reprezentat în fondul mitologic românesc. Astfel, sunt cunoscute *colindatul cu ursul și cu cerbul*, cu variantele sale *capra*, *turca* și *brezaia* și colindatul *pițărăilor cu măști* ,din Gorj și Banat.

O altă formă de colindat este **teatrul popular** ce încă mai poate fi regăsit și în unele părți din Dolj. La Cernătești este cunoscut sub numele de *Viclei* sau *Vicleim*, fiind jucat de flăcăi sub formă de teatru de păpuși și acompaniat de un taraf de lăutari. Altă formă de teatru sunt *Irozii*, interpretat de flăcăi costumați, ce evocă momentul urmăririi pruncului Iisus pentru a fi ucis din porunca împăratului iudeu, Irod.

Dintre toate tipurile de colinde prezentate mai sus, cele mai cunoscute sunt **colindețele** sau "**bună dimineața**" și ele reprezintă cel dintâi moment, prima formă de colindat – "de vestire" a intrării în sărbătoare – care se desfășoară în noaptea și în zorii zilei de Ajun (23-24 decembrie). Obiceiul este practicat de copii, fetițe și băieți între 6-12 ani, care evocă în colinde ciclul temporal al nașterii Domnului ("*O ce veste minunată!*", "*Colo jos, la Betleem*", "*Trei păstori*").

Tradiția impune răsplătirea colindătorilor cu covrigei, nuci, mere, biscuiți, care sunt adunați în traista purtată pe umăr. Mai recent se dau bani. Este semnul milosteniei ce evocă alte vremi, altă mentalitate, cu adânci ecouri în ordinea creștină a vieții. Colindatul copiilor se încheie cu **"Bună dimineața la Moș Ajun!"** și cu îndrăzneața întrebare: "Ne dați ori nu ne dați?". Uneori colindele sunt glumețe, pline de umor, având darul să înveselească gazda:

Foaie verde de migdală
Noi suntem copii de țară
Și-am venit să colindăm
Covrigei să căpătăm
Bună dimineața la Moș Ajun!
Dragă fetișoară
Ieși la poartă-afară.
Dă-ne câte-un măr
Că ne luăm de păr.
Dă-ne câte-o nucă
Că ne dăm de-ulucă.
Dă-ne un covrig
Că murim de frig.
(Colind din Muscel)

Colindatul cu icoana este un vechi obicei în care grupuri de copii colindă cu icoana reprezentând Nașterea Domnului. Copiii colindători se numesc *Iconași* sau *Crăciunei*.

Și în practica creștin-ortodoxă preotul vestește Nașterea Pruncului Iisus, colindând cu icoana pe la casele creștinilor, în Ajun.

Colindatul cu Steaua face parte din formele de colind de inspirație religios-creștină, având tradiție mai recentă (secolul al XVIII-lea) și este produsul unor mici cărturari (dieci sau preoți). Obiceiul este practicat de copii, care umblă cu steaua în seara de Crăciun, cântând momentul vestirii Nașterii Mântuitorului de către Steaua călăuzitoare a Magilor, la ieslea din Betleem. Colindul este mult întâlnit în Dolj.

Colinda cu Brezaia (**Turca** în Transilvania) este cunoscută în zona Muscel. Brezaia este o mască cu înfățișări diverse: animal, pasăre, pusă pe un băț înalt, acoperit cu pânză colorată, bogat ornamentată cu panglici și basmale, sub care se ascunde un flăcău mânuitor.

În Oltenia este cunoscută varianta **Capra**. Colindatul cu Capra este performat de un grup de copii care cântă și joacă pe lângă zeitatea zoomorfă substituită de masca frumos meșterită a caprei și împodobită cu panglici multicolore, ciucuri și clopoței. Colinda Caprei are o melodie ritmată și un text comic, vesel care în timp a fost adaptat la "realitățile vremii". O colindă de la Cernătești, Dolj, în care capra vine cu avionul și joacă numai pe dolari este edificatoare:

Vine capra de la munte
Cu steluță albă în frunte
Ța, ța, ța căprița mea
Nu te da, nu te lăsa.
Asta-i capra ca-n povești,
Capra de la Cernătești,
Capra noastră cea vestită
Cu panglici împodobită
Ța, ța, ța căpriță ța
Adusă din Africa.
Adusă cu avionul
Crescută cu biberonul.
Și dusă la Severin
Crescută numai cu vin.
Ța, ța, ța căpriță ța
Nu te da, nu te lăsa.
Asta-i capra din Podari
Joacă numai pe dolari.
Capra joacă, capra sare
Dă-i un covrig de mâncare
Să vă facă o urare:
S-aveți bani și sănătate
Bucurii și spor în toate
Ța, ța, ța, căpriță, ța
Nu te da, nu te lăsa.
Pentru anul care vine
Să vă fie numai bine.
Și la anul de venim
Sănătoși să vă găsim.
Ța, ța, ța, căpriță, ța
Nu te da, nu te lăsa.

În Moldova se colindă cu Ursul. Făcând parte tot din colindul cu mască, astăzi dispărută aproape din tradiție și practicată în trecut, mai ales de copiii țigani, era **Vasilca** sau **Vasâlca,** reprezentată prin căpățâna de porc sacrificat la Ignat (ajunul Crăciunului), împodobită cu panglici și mărgele. Colinda narează peripețiile prin viață ale Vasilcăi până când aceasta ajunge pe masa de sărbătoare a Crăciunului și a Anului Nou.

Colindatul cu grâul se performează de Anul Nou. Pus într-un vas cu apă în noaptea de Sf. Nicolae, acesta crește până la Crăciun, când se leagă cu o panglică roșie și este purtat, cu urări de bine și belșug pe la casele colindate. Grâul înseamnă viața, speranța și renașterea.

Grâul verde, răsărit
Anul Nou a și sosit
Să vă aducă sănătate
Bucurii și spor în toate.
Semănați grâu și secară
Să răsară pân-deseară,
Până mâine să se coacă
Pâine multă să se facă.
Să aveți zile senine,
Sacii cu bucate pline,
S-aveți parte de belșug
De la brazda de sub plug.
La anu' și la mulți ani
La mulți ani și la mulți bani!
(Culeasă de la Rusu Mircea, 12 ani, Ostroveni-Dolj)

Colindele cu Sorcova și Plugușorul se practică în dimineața Anului Nou. Plugușorul este un obicei mai recent, introdus în cultura populară în ultimul veac, pe cale cărturărească și practicat de elevi și tineri. Textul orației invocă originea străveche, daco-latină a poporului nostru, caracterul său muncitor și strângător, fiind vorba de un adevărat poem agrar, întrerupt sonor de pocnete de bici și clinchete de clopoței.

Colindele de fete și feciori ocupă un loc aparte în cadrul obiceiurilor de iarnă. Prin maturitatea colindătorilor aceștia acordă o mare importanță pregătirii colindatului, textului, ținutei vestimentare. În Transilvania și Moldova această formă de colindat are o importanță deosebită și se remarcă prin frumusețe și varietate. În satele transilvane, feciorii "se selecționează", în funcție de ținuta fizică și etică. Nu vor fi primiți în ceată delincvenți și flăcăi răuvăzuți de către obște. Apoi se stabilește locul de cazare, la casa unuia dintre ei, unde pe toată perioada colindatului aceștia vor locui. Casa va fi "însemnată", la poartă plantându-se doi brazi mari, luați din pădure.

Pițărăii din Cloșani - Fotografie din arhiva Centrului Creației Populare Dolj

Ceata de juni colindă în fiecare seară, până la Anul Nou, iar produsele primite ca daruri, şi pregătite cu meşteşug şi grijă de către gazde, se consumă în comun. Colacii, cârnaţii, pâinile frumos împletite şi cozonacii sunt deliciul serilor de colindat, împreună cu horincile mai tari ca gerul iernii. De multe ori cetaşii sunt invitaţi să colinde în casă şi puşi la masă cu gazdele. Urările lor sunt pe specificul gazdei,

"Câţi dinţi la spată
Atâţia peţitori la fată
Câţi cucurijori
Atâţia peţitori",

aceasta fiind o urare pentru familia cu o fată de măritat (Maramureş).

Există şi cete de fete colindătoare, 8-10, care colindă separat de ceata de feciori şi numai pe la casele gospodarilor unde nu sunt feciori. Fetele nu poartă traistă. Colindă mai mult la fereastră şi în repertoriul lor au pătruns mai mult cântece religioase. Uneori colindatul lor are caracter glumeţ, menit să creeze bună dispoziţie. Fetele colindă în aşa fel încât să nu fie recunoscute iar darurile le primesc pe fereastră.

Există şi o *ceată a însuraţilor*, adică a locuitorilor vârstnici în care, în urma degradării obiceiului au mai pătruns şi femei. Colinda lor începe afară şi se încheie în casă, la masă cu gazdele(obicei din Maramureş).

Perioada colindatului se încheie cu **colindele onomastice de Sf. Ion**, pe 7 ianuarie. Obiceiul este foarte cunoscut în Oltenia, sub numele de *iordănit*, *iordănaş* sau *iordănitul Ionilor*.

O ceată de flăcăi ia în poloveac (vas de aramă) aghiazma sfinţită în biserică la slujba de Sf. Ion şi pleacă, însoţită de lăutari, pe la casele celor ce poartă numele de Ion, făcându-le urări de sănătate şi stropindu-le casa cu busuiocul. Totul se termină într-o straşnică petrecere.

Deşi conservat mai bine decât alte obiceiuri, colindatul a luat în ultimele decenii calea unui accentuat proces de degradare. Ritualul s-a simplificat, reducându-se cel mai adesea la petrecere cu mâncăruri şi băutură. Vechile forme de pom de crăciun au fost substituite cu bradul de modă orăşenească, din plastic şi cu instalaţie electrică. Se mai întâmplă chiar ca unii să vorbească de Moş Gerilă în loc de Moş Crăciun. Acest proces de degradare s-a datorat mutaţiilor profunde petrecute în viaţa materială şi spirituală a românului.

Colindele reprezintă o formă străveche de folclor şi odată cu întoarcerea la credinţă, la adevărata identitate, românii se străduiesc şi să revigoreze aceste străvechi obiceiuri.

Bibliografie

Pamfil Bilţiu, Gheorghe Gh. Pop. 1996. *"Sculaţi, sculaţi boieri mari!". Colinde din judeţul Maramureş*, Cluj-Napoca.

Adriana Rujan, Costin Alexandrescu. 1998. *Colinde şi obiceiuri de iarnă din Argeş-Muscel*, Piteşti.

Un obicei aproape uitat: " CĂLUŞUL DE IARNĂ "

Nicolae Dumitru

Sat cu structură tradiţională, HUNIA aparţine comunei Maglavit din judeţul Dolj.Se află situat cam la 70 - 80 km, sud – vest , de oraşul Craiova şi a statornicit aci pe om, în şiruri neîntrerupte de viaţă, din vremi de demult. Se pare că numele HUNIA vine de la "hunie", echivalent cu vale seacă, prin care treceau ciobanii cu turmele de oi, în transhumanţa lor, de la munte în Lunca Dunării.

Oamenii locului mai păstrează informaţii despre obiceiuri legate de cultivarea pământului, de fertilitatea solului, unele au rezistat în timp, cum ar fi *colindatul* la sărbătorile de Crăciun, *sorcova* la Anul Nou, *păzitul fântânilor* la Bobotează sau *gogoriţa* la Sf.Ion, altele reînvie acum.

În ceea ce priveşte folclorul literar, muzical sau coregrafic nu există colecţii întocmite, dar se mai află încă păstrători ai cântecelor şi jocurilor de altădată. Ca meşteşuguri populare, oamenii satului mai practică împletitul în răchită şi cojocăritul.

Dar ceea ce surprinde cel mai mult în acest sat, poate o altă " minune " a Maglavitului, este acest " CĂLUŞ DE IARNĂ ", obicei care, aici – şi se pare că numai aici – nu se practica numai vara, de Rusalii, cum se practică de obicei CĂLUŞUL, ci, iată, se întâmpla iarna, începând cu Sf.Ioan, ziua de 7 ianuarie a fiecărui an.

Cu sprijinul Primăriei comunei Maglavit, al domnului primar Ion Constantin, în special, şi din iniţiativa Centrului Creaţiei Populare Dolj s-a încercat reconstituirea dansului cunoscut sub numele de "*Căluşul de iarnă*", acest obicei unic în ţară, prin perioada în care se desfăşura şi specific numai acestei zone, de fapt, acestui sat din sud – vestul Doljului.

Au răspuns apelului foşti călușari, din generaţii diferite: Colă Gheorghe, Tomiţă Dumitru, Mutu Ilie, Burtea Ion şi Sârbu Petre.

Îmbrăcaţi în costume populare, aşa cum se mai păstrează, Tomiţă Dumitru şi Burtea Ion, foşti călușari, au exemplificat paşii dansului, mişcări însoţite de strigături, în faţa a numeroşi participanţi, elevi şi reprezentanţi ai tinerei generaţii din localitate, sperându-se, în felul acesta, la trezirea, în rândul acestei generaţii tinere, a dorinţei de a revigora şi învăţa acest obicei străvechi.

Din mărturisirile domnului Dinu Constantin, 56 ani, directorul Şcolii generale Hunia, am aflat amănunte deosebite privind organizarea, desfăşurarea, costumul şi semnificaţia obiceiului.

Căluşul de iarnă se practica începând cu dimineaţa zilei de Sf.Ioan şi dura câteva zile.

Nu era un număr fix de zile, ci totul se desfăşura până când erau vizitate , de către călușari, aproape toate gospodăriile satului.

Cum se organiza?

Erau selectaţi tineri necăsătoriţi, cu stagiul militar satisfăcut sau chiar şi mai tineri, grupuri impare de feciori, 5 – 7 – 9 – 11, dintre care se alegea cel mai vârstnic, de fapt cel mai priceput şi care devenea vătaful grupului de călușari (conducătorul de joc).

Călușarii din Hunia - Arhiva Centrului Creaţiei Populare Dolj

Se chemau apoi muzicanţii, care nu erau alţii decât fluieraşii din sat, şi începeau repetiţiile, de la Crăciun şi până la Bobotează.

Nu se depunea jurământ.

Costumul călușarilor era deosebit:

- *fesul* era confecţionat din calota unei pălării pe care se aplicau gogoşi de la viermii de mătase umplute cu lână toarsă şi vopsită în diferite culori;
- *mănuşile* erau împletite de fetele din sat, alese de tineri dintre cele curtate de ei şi care urmau să devină soţiile lor, de unde şi strădania acestor tinere de a realiza lucruri deosebite;
- *poalele*, 3 (trei) la număr, acopereau cămaşa şi erau cusute cu arnici, ultimul rând de poale terminându-se, uneori, cu colţuri împletite cu iglița (croşeta);
- *betele* erau ţesute din lână, diferit coloratã, cu motive populare, geometrice sau florale;
- *ciorapii* erau împletiţi din lână, lungi până la genunchi, terminându-se cu motive populare realizate cu ajutorul firelor de lână, viu colorată;
- *opincile* erau lucrate din piele de porc, cu nojiţe foarte late, legate peste ciorapi până aproape de genunchi;
- *bastonul* era construit dintr-un lemn de esenţă tare, pentru a fi rezistent, deoarece, în timpul dansului, cu acest baston se executau diferite bătăi şi mişcări.

Costumele erau moştenite sau împrumutate de la rude, prieteni; tinerii care nu aveau costume şi se pregăteau pentru căluş fie împrumutau, fie rugau fetele să le împletească sau să le coase cele necesare costumaţiei.

Numărul călușarilor era totdeauna fără soţ: 5-7-9-11.

Cel mai vârstnic şi cel mai priceput era *vătaful* (conducătorul de joc).

El decidea formaţia.

Mai exista şi un *ajutor de vătaf* care asigura comanda grupului când lipsea vătaful. Dintre călușari se alegea o *mireasă* (un bărbat travestit) şi un *ginere* care simbolizau întemeierea unei noi familii; un *cumnat de mână*, cel mai apropiat prieten şi ajutor al noii familii, echipat cu o ploscă şi o traistă în care strângea darurile; un *gogoroi* (măscărici) care făcea diferite şotii şi încurca pe dansatori în timpul dansului, urmând ca spre final să intre şi el în joc (era echivalentul mutului din formaţiile de călușari care dansează la Rusalii).

Călușarii luau fiecare gospodărie la rând, la manifestare participând familia şi vecinii; era o cinste deosebită pentru familii să le intre călușarii în curte.

Gazdele puneau în traistă: cârnaţi, carne, dulciuri, busuioc, iar în ploscă, vin.

Formaţia de călușari era acompaniată de fluieraşii satului.

Din spusele domnului Colă Gheorghe, 76 ani, fost dansator şi fluieraş, am aflat că se cântau, la fluier, 5-7 melodii, pe care se dansa. Jocurile erau cunoscute, ca şi cântecele, sub numele de: "Ropota", "Floricica", "Bobocica", "Hopsusul", "Românul", "Calul", "Rața".

Călușul se încheia după ce erau vizitate toate gospodăriile din sat.

Cu darurile adunate se încingea o petrecere între călușari care ţinea 2-3 zile.

Apoi se despărţeau urându-şi sănătate şi să trăiască până la anul, când vor relua obiceiul.

Se crede că acest *"Căluş de iarnă"* ar fi de dată relativ recentă (100-150 ani), mai exact , vreo două, trei generaţii înaintea informatorilor, care l-au dansat şi ei pe vremea tinereţii lor. Acum nu se mai practică, deşi se speră într-o revigorare a acestuia.

De asemenea, se pare că acest obicei ar avea influenţe turceşti, de unde şi aspectul de distracţie, de desfrâu.

În credinţa oamenilor, acest *"Căluş de iarnă"* simboliza începutul unui nou an care se spera a fi îmbelşugat, precum şi bucuria înfiinţării unor noi familii, şi ar avea ceva comun cu GOGORIŢELE (mascări), alt obicei din zonă.

Director: Mihai Fifor

Redactor şef: Nicolae Mihai
Colegiul de redacţie: Minodora Melcioiu, Sebastian Corneanu, Nicolae Dumitru, Marian Nicolae
DTP: Antipa Croitoru
Revistă editată de Centrul Creaţiei Populare Dolj, Calea Unirii, nr. 89, 1100, Craiova
Tel/fax: 051-124844

Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Dolj

Toamna în contur curat: festivalul "Maria Tănase"

Nora Vasilescu

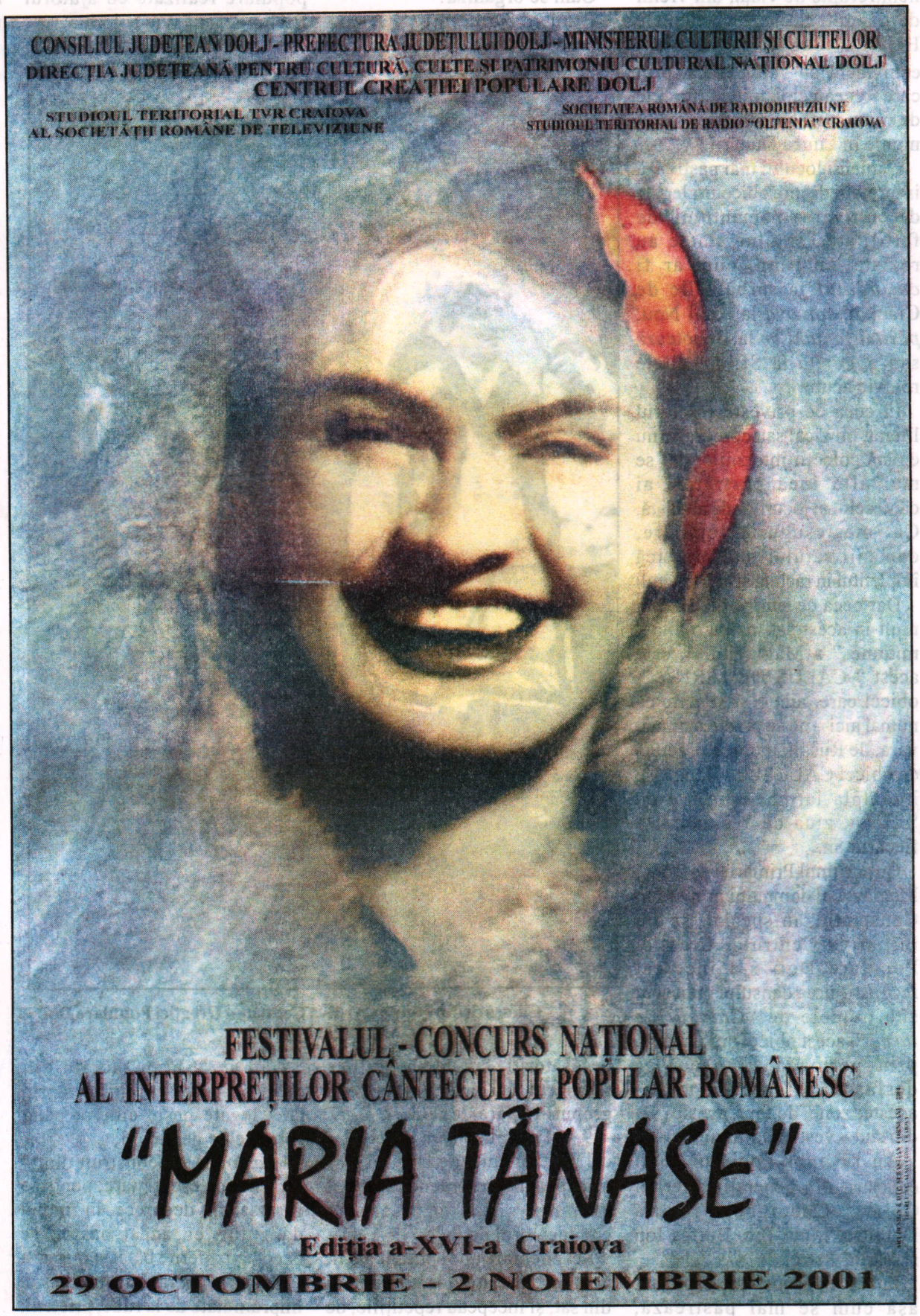
Craiova toamna. Sunt străzile pline de oameni grăbiți și lumină tăioasă de parcă octombrie ar fi vărsat vinul de galben să clarifice umbrele, dar sunt și tinerii alergători (de cursă lungă, sperăm) care se agită printre decorurile Teatrului Național, care aprobă, conduc, semnează, citesc, împart și ne zâmbesc dintr-o goană incredibilă care se numește facerea festivalului "Maria Tănase" într-o lună. Dincolo de problemele preselecției, dincolo de cele ale sonorizării, ale transportului sau ale televiziunii, ale invitaților și biletelor vândute, mai puțin probleme ale mele, ori ale domniilor voastre, cititorii prezentei, și mai mult ale organizatorilor unor asemenea manifestări, stă orașul; alergătorii zilnici ai galbenelor drumuri craiovene, cei care seara, în loc să se întindă obosiți, așteptând ca micile ecrane să le dea muzica pe care, desigur, o așteaptă, se adâncesc în culoarele Teatrului Național, pentru a-și putea vedea pe viu marele festival, cel mai mare, cum și cea a cărui nume îl poartă a fost: Maria Tănase.

Dincolo, ziceam, în umbră, aplaudând la scenă deschisă, de la șase seara la unu noaptea, uneori ca să învingă tracul prea evident al câte unui curent, alteori pentru a răsplăti pe cei care au știința sau instinctul spectacolului, întorcându-se unii spre alții, să-și spună, străin la străin, impresii sau aprecieri, sunt iubitorii de cântec popular dispuși să asculte totul, de la Chișinău la Arad și de aici până la Timoc, bucurându-se colo de o voce caldă, dincolo de o armonie frumoasă, aici de o baladă atât de uitată că numai specialiști îi mai știu sfârșitul, colo de un ritm atât de îndrăcit că te dor mușchii să mai rămâi așezat auzindu-l.

Și mi-e clar văzându-i, de la fetele de nouăsprezece – douăzeci de ani, care s-au așezat pe trepte, până la octogenara din fața mea care – fardată și îmbrăcată "de ocazie"- aplaudă în ritm ca la un spectacol rock, că, în aceste seri, craiovenii și invitații lor au renunțat să-și mai fie unul altuia Celălalt, *că se identifică în aceeași iubire pentru același spectacol, chiar dacă – de la o interpretare la alta – trecem prin toată gama calitativă cu coada în filosofia ieftină a textului de manea și capul în realizarea estetică pe care îndeobște o numim* artă.

Ediția aceasta a festivalului – dacă nu altceva - poate dovedi că publicul românesc, la fel de bine ca și orice alt public din lume, apreciază bunul gust când i se oferă șansa ca acesta să-i vină natural, într-un limbaj pe care să-l înțeleagă orice receptor. Scenografia modernă, profesioniștii care au alcătuit juriul, apelul la opțiunile sălii, toate acestea, în ciuda diverselor disfuncții pe care nu neam făcut că nu le observăm, au adus un suflu de dimineață curată a toamnei care se sfârșește acum.

De prea multă vreme ne-am învățat a socoti cu numere mari și cu "mase". O cură la un asemenea festival ne mai dezvață, amintindu-ne că Shakespeare înseamnă nu doar povești de adormit elita, ci drama umană directă a cărei frumusețe o înțelege la fel de adânc omul de pe stradă, ca și cel din universitate. În toamna aceasta echipa Centrului Județean al Creației Populare Dolj ne-a dovedit că profesionistul într-ale folclorului nu are numai studii academice de făcut, ci că se poate implica activ într-un proces eminamente estetic și că o poate face cu pricepere și succes, că limbajul spectacolului este o afacere profesionistă care poate și trebuie să-și ducă la capăt funcțiile pe care, la urma urmelor, toate civilizațiile i le-au încredințat, de la pura construcție a frumosului, la educația întru propriile valori.


CONSILIUL JUDEȚEAN DOLJ - PREFECTURA JUDEȚULUI DOLJ - MINISTERUL CULTURII ȘI CULTELOR
DIRECȚIA JUDEȚEANĂ PENTRU CULTURĂ, CULTE ȘI PATRIMONIU CULTURAL NAȚIONAL DOLJ
CENTRUL CREAȚIEI POPULARE DOLJ
STUDIOUL TERITORIAL TVR CRAIOVA AL SOCIETĂȚII ROMÂNE DE TELEVIZIUNE
SOCIETATEA ROMÂNĂ DE RADIODIFUZIUNE STUDIOUL TERITORIAL DE RADIO "OLTENIA" CRAIOVA
FESTIVALUL - CONCURS NAȚIONAL AL INTERPREȚILOR CÂNTECULUI POPULAR ROMÂNESC
"MARIA TĂNASE"
Ediția a-XVI-a Craiova
29 OCTOMBRIE - 2 NOIEMBRIE 2001

Pe lângă aceasta, votul publicului, acum inaugurat (mai bine mai târziu decât niciodată) și mai ales, mai ales seriozitatea cu care acest public și-a luat sarcina în primire spun ceva atât despre maturitatea care trebuie pusă în reconsiderarea capacității sale de apreciere, cât și în studiul gustului și mentalității care îl conduc în perioada pe care o trăim.

Indiferent câtă grijă ar pune însă organizatorii unor astfel de spectacole în estetica generală a manifestării, indiferent cât de cald ar primi însă publicul asemenea grijă și cât de receptiv s-ar arăta în a înțelege bunul gust și calitatea ce îi este oferită, mentalitatea generală a interpreților, ca și cea a acelora care probabil îi pregătesc ar avea nevoie de îmbunătățiri grabnice. Este vorba de dragul păstrării acestui public generos de care spectacolul folcloric încă mai beneficiază, interpreții își vor filtra aceste carențe, astfel că exemplele pe care le vom da în continuare sperăm să poată fi considerate fictive. Este vorba însă de atmosfera de scenă și de scenă de concurs, mai ales. Fără îndoială se pot construi spectacole în care să avem de-a face cu înmormântări, magie, ori categorii calendaristice fictive, dar aceasta presupune un scenariu, o regie, un întreg context în care publicul să poată intra așa cum intră în povestea oricărui film ori piesă de teatru. Dar nu putem miza la infinit pe un context pe care acest public să fie silit să și-l reconstruiască singur din imaginație și amintiri, atunci când o piesă dramatică îi este expusă mai întâi de o inadecvare gravă a repertoriului. Oricât de frumos este un cântec, dacă acesta nu se apropriază momentului și nici interpretului său, rezultatele nu pot fi decât rizibile. Selecția repertoriului atunci trebuie girată profesionist de un cunoscător într-ale spectacolului. Ne refuzăm să facem aici și acum referiri directe la unul sau altul dintre concurenți, fiindcă socotim că, măcar izolată de contextul ei natural, în plină lumină a reflectoarelor.

Asta în ceea ce privește inadecvarea repertoriului la moment. Este însă mai evidentă poate o inadecvare brutală a repertoriului la însuși interpretul. Ne-a fost dat nu o singură oară, să vedem cum cântărețe cu obrazul roz al adolescenței ne cântă despre cât de grea este bătrânețea de unul singur, interprete care, la a doua tinerețe, femei în toată puterea cuvântului, își rotesc chipul mândre cântând de zor despre problematica fetei de măritat. Ridicolul se află atunci la el acasă. Și, dacă din iubirea pentru cântecul popular, publicul încă mai înghite asemenea licențe, interpretarea are de suferit serios. Cum să ne imaginăm cu seriozitate că fătuca de șaisprezece ani are cum să interpreteze cântecul fetei ce împletește cosițe albe, și cum să ne imaginăm că un bărbat în putere, la patruzeci de ani, mai poate să simtă când cântă, îndrăgostirea de la patrusprezece? Iar dacă, acum o sută de ani, la operă, Traviata putea avea o sută de kilograme și în același timp să își apese delicat sânul tuberculos, astăzi lucrul stârnește râsul. Și nu pe degeaba, fiindcă publicul de acum știe perfect că e vorba numai de lene sau de incompetență atunci când artiștii le refuză ficțiunea completă. Publicul care va intra peste zece ani în aceste săli va fi compus din copiii care ieri vedeau RĂZBOIUL STELELOR.

Este cineva atât de naiv încât să-și închipuie că va rămâne la fel de indulgent cu asemenea licențe?

În aceeași ordine de idei trebuie să remarcăm o lipsă cvasitotală a prezenței de scenă în cazul concurenților. Începând cu absența noțiunilor elementare de machiaj pentru reflector la majoritatea covârșitoare a cântăreților și sfârșind prin "statul băț" în fața microfonului. E curios ce se petrece, fiindcă mi-e greu să cred că cei prezenți nu se uită deloc la televizor, ca măcar simțul imitației să nu-i facă să schițeze baremi câțiva pași de dans. Apoi, cum acești concurenți, într-o largă majoritate sunt tineri, se simte în ei o dorință aprigă de a urma ritmul îndrăcit al pieselor de dans. Cine și de ce îi învață să rămână complet nemișcați, cu buzele lipite de microfon, fetele cu mâinile împreunate pe burtă, băieții cu ele pe lângă corp…n-aș putea spune, dar ar fi bine ca acela să nu mai fie ascultat, și ar fi bine pentru aspectul general al spectacolului, pentru interpretare și pentru ca publicul acesta, acum atât de cald, să se mai regăsească și peste câțiva ani în săli. De altfel, destui dintre artiștii maturi, care au dat recital în cadrul festivalului par conștienți de aceste minime cereri ale artei spectacolului. Nimic nu explică de ce modelul lor nu este nu urmat, ci depășit de imaginația, energia și talentul celor mai tineri care acum încearcă să se lanseze.

Lăsând însă la o parte toate acestea, lucruri care, în fond, sperăm că țin numai de nepriceperea momentului, de resturi ale poziției noastre, a tuturor de drepți în fața unei istorii prea puțin miloase, revenim asupra spectacolului a cărei organizare nu ne sfiiam a o lăuda mai sus. Fiindcă reușita aceasta nu face decât să ne aducă din nou prezentă în minte lipsa sfaturilor nu bune, ci naturale, ale profesioniștilor din domeniul nostru. Vedem astfel cum, într-un asemenea scurt interval, atâtea lucruri se pot pune pe roate cu ceva entuziasm și efortul ce rezultă dintr-însul. Lucrul nu este întâmplător și nici singular. Nu este întâmplător fiindcă bucuria etnologului, a antropologului de a pune în practică rezultatele și concluziile muncii sale nu vedem de ce ar fi mai prejos de cea – să zicem – a fizicianului care își vede ecuațiile concretizate într-un reactor. Nici singular nu este, fiindcă cea lume a învățat, vezi bine demult, să-și întrebuințeze etnologii și antropologii nu numai în domeniul universitar și cel al cercetării, ci și în cel al divertismentului, al dreptului, al medicinii etc – locuri încă refuzate specialistului român (dacă nu emigrează).

Să sperăm, prin urmare, că acest cuplu impresionant – colectivul de organizare a Festivalului Maria Tănase *și publicul său entuziast – își va continua drumul așa cum a început, cu dreptul adică, și vor deschide împreună, ca oameni de data asta și nu ca instituții, măcar ideea căilor firești de concretizare a muncii noastre.*